

57387

AF 559

# EXTÁZIS ÉS AGÓNIA



független  
zenei [redacted]  
(h)arcterek

szerkesztette:  
Virág Zoltán





EXTÁZIS és AGÓNIA



**SZTE Egyetemi Könyvtár**



**J000881487**

© Hungarian translation  
Balázs Attila, Domokos Tamás, Fenyvesi Ottó,  
Szombathy Bálint, Virág Zoltán

Felhasznált kötetek:

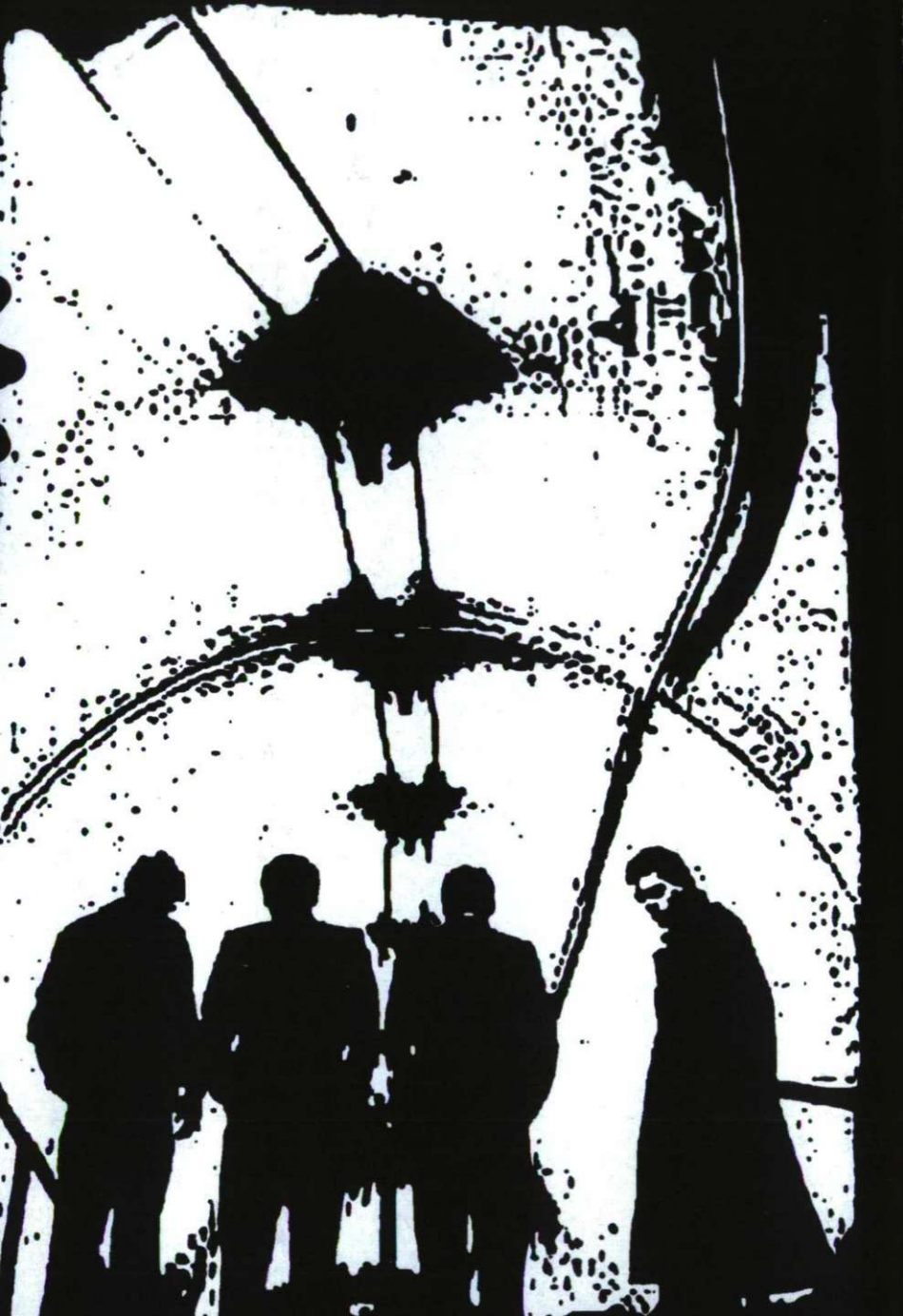
- Simon Reynolds – Joy Press: *Sex Revolts*, London, Serpent's Tail, 1995  
Simon Reynolds: *Rip It Up and Start Again*, London, Faber and Faber, 2005  
Jon Savage: *Time Travel*, London, Vintage Books, 1997  
Roger Sabin (ed.): *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*.  
London and New York, Routledge, 1999



# EXTÁZIS és AGÓNIA

Független zenei (h)arcterek

Válogatta és szerkesztette:  
Virág Zoltán





A tudattalantól  
a magasztosig





## Túl alantas, hogy alantas legyen

– az art pop és a Sex Pistols –

Mi teszi a *Never Mind the Bollocks* című albumot oly egyedülállóan kimagaslóvá a populáris zene történetében? Mi teszi az *Anarchy in the UK* című dalt, Greil Marcus szavait idézve, 'mindennél erőteljesebbé, amit csak ismerek'? Talán az, hogy bennük a pop addigi teljesítményének legautentikusabb, 'legvalódiabb' formája öltött testet, hogy a rock'n'roll leglényege nyilvánult meg? Vagy a punk túllépett a popon, valami mássá alakult át, mondjuk performance művészetté? Vagy a punk a mindenütt jelenlévő posztmodern trópus, a 'crossover' jelenség egyik példája volt, művészi gondolatok áthelyeződése a pop világába, így kölcsönözve magának valami szubsztanciát, egyfajta öntudatot, amely különben hiányzott volna belőle? A fenti kérdésekre adott válaszok közül egyik sem tűnt kielégítő magyarázatnak arra nézvést, hogy több mint húsz éve miért képes az 'Anarchy' még mindig egy nyugtalanítóan rezonáló él érzetét kelteni bennünk? Meglehet, nincs is olyan egyszerű eszköz, amellyel körülírhatnánk a punkot mint jelenséget, viszont ami világosnak tűnik, az az, hogy a Pistols valahonnan máshonnan énekelt, egy olyan helyről, amely korábban nem létezett, és az idő csak azon röpké pillanatában volt életképes. Egy zóna, nem is odafönt, nem is alant; tér a művészet és a pop között. Valószínűleg közelebb helyezkedett el a pophoz, mint akármilyen máshoz, ugyanakkor valami, ami példa nélkül állt. Ez tette oly egyedivé a punkot, aminek terében az olyan bandák, mint a Sex Pistols olyasmit produkáltak, amely sem a művészet, sem a pop berkein belül, sem máshol nem képződhetett volna meg. Ha a punkhoz akár művészeti, akár pop jelenséggént viszonyulunk, redukáljuk, ahogy egyúttal a művészet és a pop specifikumát is. Ám ha művészet és pop síkjain beszélünk róla, ki tudjuk mutatni egyszeri voltát.

A punk lángjának ellobbanása után maradt a művészet meg a pop, közöttük pedig egy egészen másmilyen űr. A punk pillanata nem egyszerűen csak azért múlt el, mert a kulturális ipar elismerte létét vagy feldolgozta és visszahódította, azért tűnt le, mert élettere bezárult. Ha pusztán visszabilentették volna a helyére a punkot, akkor nem hatna még mindig úgy az emberekre, ahogy. Miután a punk tere elillant, az 'Anarchy'-hoz hasonló dolgokat már nem lehetett megcsinálni többé, és semmi, hozzá hasonlóan súlyosat, abject-szerűt, azóta sem. Immáron húsz év telt el, s a popélet talán még soha nem volt ennyire konzervatív, mint mostanság, a 'komoly' viták száma a zenei sajtóban elenyésző, a popipart pedig sokkalta jobban uralja az adminisztráció, mint korábban bármikor; értékelhető párbeszéd úgy tűnik csak a popüzlet kritikai szárnyán belül bontakozik ki – a kultúrtudományok iparában. Így most talán alkalmas a pillanat, hogy újfent megvizsgáljuk művészet és pop kapcsolatait. Ennek érdekében szükséges néhány pillantást vetnünk a punk vizuális aspektusaira, ráadásul szerencsés is, hogy Jamie Reid munkáiban létezik a Pistols zenéjének egy majdnem tökéletes képi hasonmása. Műveit mostanában művészeti galériás környezetben állítják ki, de – akárcsak a Pistols dalai – munkái egy másik térben születtek meg, távol a művészet meg a grafikai formatervezés intézményesített tereitől. Születésük pillanatában, ha mindezt művészetnek tekintjük, talán mindössze reménytelenül naiv, szubdadaista zsenéeknek tűnhettek; ám, ugyanakkor, Reid a grafika formatervezés kliséit is félrelökte, azaz munkái tökéletesen ebbe a kategóriába sem sorolhatók be. Az 'Anarchy'-hoz hasonlóan művei valahol máshol készültek, s kapcsolódási pontjaiknak illetve információszerzési módjaiknak köszönhetően elnyerték saját nehézségi erejüket: gondolatok, történetek, praktikák konstellációjában, mégha csak rövid időre is. Amikor e tér elpárolgott, Reid művészetté vált, máshová nem is mehetett, ha nem akart a popipar egyik szakmabelijévé lenni. De mindaz, amit Reid a Pistolsnak megtervezett, nem valósulhatott volna meg

ugyanezen a módon a művészetben belül; a művészet akkor is, most is egy elkülönült, specializálódott diszkurszus.

A popkultúraipart érintő punk kritikán keresztül egy jelentős, választókerületnyi tömeg tudott szert tenni némi kritikai előnyre nemcsak a popban, hanem – nagyjából – a kultúrában is. Viszont igen nehéz lenne hasonló igényeket megfogalmazni a popkultúra jelenlegi irányzatainak bármelyikével szemben, ugyanis a popipar jelenleg túlságosan körülhatárolt ahhoz, hogy benne megnyíljon bármilyen tér, amelyben állva meg lehetne fogalmazni működésének kritikáját. Ha ez a kritikusság tűnik a punk legfontosabb tulajdonságának, akkor a punknak ezen öröksége csak a kultúra egyéb területein létezhet tovább, a popon kívül. A mostanság a punkhoz hasonlított tendenciák egyike az úgynevezett 'új' vagy 'fiatal brit művészet', amely az utóbbi tíz évben nőtte ki magát Londonban. Az új brit művészeti szcéna – a punkhoz hasonlóan – egyfajta térbeli-időbeli montázsként gondolható el. Egy másik párhuzam, hogy ezen irányzat tekintélyes számú alkotása az uralkodó művészet világának margóján készült el, mint a legjobb punk művek, noha nem állt szándékukban ott is rekedni. Ezen művészek generációja számára a punk megkerülhetetlen kulturális tény, része annak, ami meghatározza a kulturális szokások paramétereit – ugyanolyan fontos, mint bármely jelenkori művészeti irányzat. Újfent visszatérve a hasonlóságokhoz, az alkotások többsége itt is szándékoltan low-tech, vagy ugyanannyira gyanakvó a nyolcvanas évek művészetével kapcsolatos grandiózus igényekkel szemben, amennyire a punk lenézte a hetvenes évek zene iránti áhítozását. De a punk legjavához hasonlóan, az 'új brit művészet' ezen jellegzetessége egyféle metahulladék-esztétika felé mozdul el, amely tudatosan az alantáról, a hitványról és a profánról szól. Minden másnál jobban megvan ez abban a módszerben, amellyel az 'új brit művészet' teret nyitott az akadémiai magas művészet meg a populáris kultúra birodalma között, kijelenthetően megformálva a punk örökségének egy részét. És, ha így áll a helyzet a punkkal, egyedisége csak akkor értékelhető, ha ezt a magas és mély kategóriái bevonásával tárgyaljuk.

### Művészet a pop felé?

A punk 1976-ban tűnt föl, nagyjából egyidejűleg a Posztmodernizmus szó fölemelkedésével az intellektuális kultúrában. A punk tapasztalata az volt, hogy a magas művészet és a populáris zene közötti érintkezési pontok újraképzése először vált irányítottá. A populáris kultúra első szemiotikus perspektívájú analízise Dick Hebdige *Subculture: the Meaning of Style* (1979) című műve. Hebdige túlmént a populáris kultúra konvencionális szociológiai elemzésén, és a szubkulturális alakzatokat szemiotikai ellenpraktikákként teoretizálta – olyan gyakorlatokként, amelyek aktívan működnek a hegemon kultúra irányával szemben, kisajátítva és újrakódolva ennek jeleit és tárgyait, így fordítva őket a rendszer ellen. Hebdige-nek később visszakoznia kellett ebből a pozícióból, belátva, hogy elméletéhez premisszaként hibásan ruházta föl túlzott ellenzéki potenciállal azokat a stratégiákat, amelyek – a popkultúra iparának kontextusán belül – lényeges kutatási és fejlesztési osztályokként működnek azon célból, hogy az új és újabb életstílusok profitot termeljenek ki.

Mindenesetre a *Subculture* úttörő műnek bizonyult, és bemutatta azokat a módokat, amelyekkel a punk alkalmassá alakította a populáris zenét létrehozó eljárásokat. Azonban a 'posztmodern' nyolcvanas évek kultúrakutatásán belül a pop koncepciója hadilábon állt a punkkal. Ami megragadt, az nem a pop punkos tagadásának folytatása, hanem magának a popnak egy megerősítő, populista teoretizációja. Ezen megközelítés paradigmatis példája Simon Frith és Howard Horne *Art into Pop* (1987) című szövege. Munkájuk alapja a kultúra mostanra teljesen posztmodernizált, relativista fogalma – jelölői gyakorlatok vízszintes tere, amelyben a magas művészet és az alantas kultúra nagy elkülönülése (popzene, formatervezés, divat) mostanra jóra vált. Frith és Horne amellett érveltek, hogy a művészet újabban már nem egyéb, mint 'tömegkulturális mítosz, amelyet egy különleges helyzet, a tömegkulturális erők, egy jellegzetesen kispolgári tömegmédiá, a múzeumok



és a kiállítások hoztak létre majd tartottak fönnt. 'A művészet kommercializációja,' állították, 'azt jelenti, hogy a művészet elvesztette a kritikai távolságot', és bármiféle kísérlet egy avantgarde ellenstratégia kialakítására már 'kudarca ítéltetett, mert attól függ, hogy fenn tudja-e tartani a művészi 'különbség' érzetét, amit a tömegpiac feltételei megtagadnak'. Ha a művészet üzlet, mondják ki a következtetést, 'az üzlet lehet művészet'. A művészet halott, jön részükről az egyszerű célzás – so-kaig éljen a rock'n'roll!

Mindamellet, a művészet akkor is, most is eléggé élő ahhoz, hogy a kutatás fő tengelyeül szolgáljon, amely hatására központi vita alakult ki róla. Ennek alapja az volt, hogy a brit pop életképességét a 'művészeti iskolai kapcsolatoknak' köszönhetette – az artisztikus gondolatok áthelyeződése a popba a művészeti iskolán keresztül eredményezte a popstílus jelentéseinek és funkcióinak egy sokkal hevenyebb érzékelését. Érvelésükben a művészet által informált pop gondolata csak látszólag működött a magas művészet meg a popkultúra praktikai közötti különbségtétel egyfajta 'dekonstrukciójaként' vagy 'szublációjaként'. Erre példa a The Whoé, akik 1967-es, *The Who Sell Out* című albumukon megelőlegzik – tudatos 'pop art' stílusban – a piaci termék státuszát azáltal, hogy minden szám között a rádiókban elhangzó, reklámot jelző dallamok paródiái csendülnek föl. Véleményük szerint a pop art a hatvanas évek végére elveszítette eredeti jelentését, magas művészetté épült ki és intézményesült; a The Who a pop artot 'alkalmazva' megteremtette a 'pop art popot'. Ám ez utóbbi neologizmus sokkal kevésbé számolja föl a művészet és pop közötti különbségeket, mint újfent életre kelti a magas/alantas oppozíciót magán a popon belül.

További probléma az efféle érveléssel kapcsolatban, hogy előfeltételként rendkívül felszínesen ragadja meg a művészet kritikai, történeti diszkurzusának komplexitását, illetve a művészettörténet sajátos dinamikáját. A művészet és a populáris kultúra terminusai nem oly könnyen fölcserélhetők egymással, mint ebben a gondolatmenetben: művészet és populáris kultúra viszonyában diszkontinuitás, aszinkronia mutatható ki. Művészeti szakkifejezések a populáris kultúra kontextusába áthelyezve sokkal gyakrabban redukálódnak metaforákká, mint nem, igen keveset tartva meg eredeti jelentéseikből. Az *Art into Pop*, a legtöbb népszerű kulturális vizsgálódáshoz hasonlóan, megkísérli elvitatni a művészet különállását, kategorizálási hibát követ el, ezért hiányzik belőle bármiféle immanencia önnön, művészetet érő 'kritikája' vonatkozásában, így pedig eredményül alig kapunk többet a művészet félautonómiájának reduktív, közgazdasági, szociológiai előzójánál. Ez nem teljesen meglepő, tudva, hogy a szerzők – a legtöbb kulturális tanulmány írójához hasonlóan – akadémikusok, szociológusok.

Az immanencia hiánya miatt omlik össze az *Art into Pop* érvrendszere, hiszen – ahogy Adorno is emlékeztet rá – az a gondolat, amely nem képes alámerülni a jelenségekbe, amikre épül, kilöködik tárgyaiból, amik már maguk is gondolatok. És amit Frith és Horne érveivel – számos, a magas/mély szembenállást számbavevő posztmodern munkához hasonlóan – lemásol, az inkább a nem posztmodern bináris gondolkodás maradék formája. Az *Art into Pop* nem igazán a művészi és 'populáris' oldalát erősíti meg, amely következetesen túlprivilegizált, így a szembenállás megerősítést nyer. Az ilyen munkák olvasása közben nem nehéz leleplezni a 'posztmodern' álarc mögé nyúlva egy rossz helyen lévő, ellensovinisztikus, az esztétikával szemben megnyilvánuló előítéletet: nem a nyolcvanas évek 'Új idők'-jét, hanem a régi baloldalát – e kivételes esetben nem a szocialista realizmust kérjük számon, hanem a popzene és a divatkultúra 'tömegművészetét'. A nyolcvanas évek a divat többé már nem 'önkénturalom', ahogy Barthes nevezte egyszer, hanem – legalábbis az olyan 'haladó' akadémikusok szerint, mint Elizabeth Wilson – 'performance art'; a divatmagazinok, mint a *The Face*, többé már nem divatmagazinok, hanem a sikken keresztül megnyilvánuló transzgresszió radikális közvetítő közegei.

Mégha az efféle beszámoló elfogadhatónak is tűnhettek a nyolcvanas években, a 'dizájn évtizedé'-ben, természetesen nem veszik számításba a punkot. Ami után a punk utoljára érdeklődést mutatott, az a 'fogyasztás esztétikája' volt, s visszatekintve rá a jelen kontextusából, meglepő látni, hogy jellegét tekintve mennyire adornói módon viszonyult a popkultúraiparhoz. Természe-



tesen Adorno az utolsó figura, akivel kapcsolatban az ember elvárna, hogy megemlítsék a brit kultúrtudományi vitában, és gondolatait mindaddig figyelmen kívül is hagyták – szükségszerűen, legalábbis ami a populistákat illeti –, amíg a posztmodern iránti bizalom csökkenni nem kezdett a kilencvenes évek kezdetén. Azon kevesek egyike, aki bármiféle kapcsolatot teremtett a punk és Adorno között, Greil Marcus volt, aki fölkapott klasszikusában, a *Lipstick Traces* című, a punkról szóló mesteri tanulmányában azt állítja, hogy 'a punk valamilyen módon úgy volt a legkönnyebben fölismerhető, mint a régi frankfurti iskola tömegkultúráról alkotott kritikájának egy új verziója..., ám mostanra a kritika premisszái kirobantak egy pontból, amit senki a frankfurti iskolából, sem Adorno, sem Herbert Marcuse vagy Walter Benjamin soha föl nem fedeztek: a tömegkultúra popkultuszos szívéből.'

És, valamilyen módon, Marcusnak igaza van, hiszen amíg többnyire bejárták azokat az utakat, amelyekből nézve a punk a szituacionista elmélet átültetése a gyakorlatba, addig a szituacionizmus az utóbbi években túl könnyedén vált a főtebb vázolt posztmodernizációs technikák prédájává, amiken belül minden kulturális gyakorlatot 'látványosság'-gá homogenizálnak. A punkot Adorno a kultúraiparról adott klasszikus elemzésének kontextusán belül tárgyalva, számos hátránya ellenére, legalább megengedi a punk negativitásának hangsúlyozását, és megkülönböztethetővé teszi a 'pop-szituacionizmus' fajtáitól, amelyek a punk óta föllendültek, és amelyeken belül a 'kisajátítás/felhasználás', a 'művészi plagizálás' vagy a 'paródia' bármely eleme megmutatkozik olyasféle praxisban, amelyik felszínesen olvasható ugyanazon gyakorlat 'elterel(őd)és'-eként. Viszont, amint azt Debord ismertette, a paródia és a plagizáció már eleve részei bármiféle művészi tevékenységnek – vagy legalábbis minden kiemelkedő műalkotásnak, amely a történeti avantgarde föltűnése óta létrejött. Az 'elterel(őd)és' mint koncepció a hetvenes évek vége óta értelmetlen klisévé szorult vissza a pop kontextusában, ugyanúgy, ahogy a művészeti szakkifejezések, hipotézisek is elvesztették lábuk alól a talajt, amikor áthelyezték őket a populáris kultúra kontextusába. E munka egyik alapvetése, hogy a popzenében előfordult 'elterel(őd)és' igazán hatásos példája, az egyetlen 'pop elterel(őd)és' jelzöt megérdemlő eset a Pistols tevékenysége 1978-ig. Hatásos volt, mert amit a Pistols levezényelt, az a pop tagadása, megvalósításával vállalva – ha egy tömegforma illetően elterel(őd)ése hatásos volt –, hogy önmagát lecsérélve tömegessé kell válnia, tömeghatást kell generálnia. 1977-ben, a királynő ezüstjubiläumával egyidőben vették föl a '*God Save the Queen*' című dalt, amelyet nemcsak a rádióból és a tévéből tiltottak ki, hanem közönség előtt sem mutathatták be. Mindazonáltal a szám No.1 lett a listákon, és a pop történetében először a lista elején nemcsak az együttes neve és a nóta címe szerepelt, hanem két vastag, sötét fekete csík is.

Egy másik út ezen elterel(őd)és leírására az lenne, ha ezt a pop tagadásaként magyaráznánk el, mert amit a Pistols – és a Pistols közreműködésével; úgy érteve, hogy nemcsak a banda vagy McLaren, hanem az egész kontingens konstituálta a jelenséget – produkált, az, Adornóra utalva, a popkultúraipar immanens, transzcendens kritikájává válhatott. Sokkal messzebb merészkedve, kihasználódó a popstílusban rejlő transzgresszív potenciált, a Pistols az általa elfoglalt teret aknázták ki, hogy innen utasíthassa el maga a popipar illuzórikus gyönyöreit, csalóka mítoszait. Az elutasítás kiterjedtsége minősítette ezt a pop elterel(őd)ésévé. Túlmutatva a hippioptimizmus egyszerű inverzióján: a Pistols szó szerint a szemébe vágta bármelyik korábbi rockos radikalizmus követeléseit. A popüzlet paródiái, mint például Frank Zappa *We're Only in it for the Money*ja és az ezt követő állítólagos elhajlásai a rockban valamennyien nagyobb ellenállás nélkül nyelődtek el a West Coast kultúra experimentalista 'bizarrság'-ában. A Pistols mellett a Velvet Underground túl öntudatosan és fontoskodón 'művészien' szólít úgy, hogy az irányt mutatott new yorki punk utódainak elbizakodott poeticizmusa felé, Patti Smith, a Television és mások felé; míg, másrészt, a Stooges túlságosan egydimenziósan, eldobhatóan hangzott. Összehasonlítva a Pistolt kortársaival, csak az derül ki, hogy ténylegesen milyen hibás konfláció is a punk kategóriája, minden egyébnél inkluzívabb osztály a pop történetében, valóban magába foglalva a divat felé mutató attitűdök, stílusok és tendenciák kölcsönösen exkluzív tömegét.



Ami a punk maradékától a Pistols elkülöníti, az szándékolat kilépésük mindabból, amit a pop korábban reprezentált. A Pistols zenéje még mindig nem illeszthető be a Klasszikus Rock kategóriájába, ellentétben más punk együttesekkel, mint például a Clash, akik más jelentős punkeredményekhez hasonlóan (Ramones, Buzzcocks) húsz éve üzemelnek, hitelesítve az 'eredet helyeit' a 'vissza az alapokhoz' pop-nosztalgizáló gitárt markoló új generációja számára. A Pistols, ahogy Greil Marcus írta, 'megsértette a popkultúrát', s így nem illeszthető be 'A Rock'n'Roll Történeté'-nek szakadás nélküli narratív folyamatába.

Talán mostanra már világos, ha azt mondom, 'a punk legjava', a Pistolsra utalok. S itt nem bármiféle minőséget meghatározó értékítélet hangzik el a Pistols felsőbbrendű zenei 'minősége' értelmében; egy efféle ítélet amúgy is ellentmondásos volna, egyszerűen nem illik össze azzal, ahogyan a Pistols az ilyen kritériumok érvényességét tagadta. Amit tehát mondani akarok, az az – ha egyáltalán a punk elkülönült mindattól, ami a popban számára például szolgált –, hogy a Pistols még ennél is távolabb vette föl a pozíciót. Nekik máshol létezett a felségterületük, valahol máshol éltek; volt néhány közeli szomszédjuk, de csak kevesen kerültek olyan közel hozzájuk, hogy áthaladjanak az általuk kijelölt kiindulóponton. Úgy tűnik, a Pistols testesíti meg legenergiusabban mindazt, amik jelenkori, punkkal kapcsolatos asszociációink. Ézt pedig az tanúsítja, hogy bármikor is tesznek említést a punkról, az első együttes, amire a legtöbb ember gondol, a Sex Pistols.

## A punk és a vizualitás

Ha a Sex Pistols az első együttes, amelyik bevillan az emberek agyába a punk szó említésekor, nyilvánvalóan az első képek, amelyek ugyanezt a hatást váltánák ki, Jamie Reid Pistols számára készített munkái lennének. Reid munkássága nemcsak azért fontos, mert ez a legkomolyabb egyéni hozzájárulás a punk vizuális identitásának kialakításához, hanem azért is, mert artikulálta a Pistols popkritikájának legalapvetőbb aspektusait. Ezért több volt egyszerű népszerűsítő anyagnál, posztergyűjteménynél, lemezborítónál és rölapoknál. Reid munkái többé lettek a zene egyszerű képi megfelelőinél; képei túlléptek a zenehallgatás tapasztalatán olyan értelemben, hogy ennek részévé váltak. Azok a módok, ahogyan vizuális és aurális viszonyba kerülnek, a popzene egyik legkevésbé vizsgált részlete. Ám a Pistols-jelenség egyedisége adekvát módon nem ragadható meg színesztesztikus elemeinek elemzése nélkül.

A legegértelműbb mód, ahogyan Reid képei utalnak a Pistols zenéjére, a montázs-technika, a popkulturális törmelék fragmentumainak ellenőrizetlen fosztogatása. A Pistols riffjeit a szabvány rock'n'roll prototípusok raktárából lopta, ezáltal szó szerint a szeméttbe vágta ezeket az 'autentikusság', 'kompetencia', 'eredetiség', 'értelem', 'művészség' és 'jelentőség' maradványaival egyetemben. Reid a bulvárlapkultúra és a bővli piac reklámaiból merítette alapanyagait, mindehhez pedig hozzátette az 'alternatív', vagy (a kor nyelvén megszólalva) az 'agit-prop' politikai sajtónyelv egyéni alkalmazásának alapelvét. Ez utóbbiba közvetlenül Reidet is bevonták némi időre, hiszen 1970-ben társalapítója a *Suburban Press*nek Croydonban. A *Suburban Press* (SP) egy mikropolitikai közösségen alapuló lap volt, amit Reid úgy írt le, mint 'egyfajta szarkavaró formáció, ami alaposan beleásta magát a helyi politikába és a tanácsi korrupcióba, mindez vegyítve grafikákkal meg néhány szituacionista szöveggel'. Szituacionista előlétele egyfajta különös élességet, reflexivitást kölcsönzött az SP-nek, tekintettel agit-propszerű használatára. Akárcsak '68 jelszógyártását, az SP hat alap gondolatát a humor öntudatos használata és a dadaista értelemben vett abszurd jellemezte. Előzményeivel együtt az SP visszautasította, hogy ugyanazt a játékot játssza, ugyanazt a nyelvet beszélje, mint a hagyományos politikai aktivizmus. Helyette az 'agit-prop' nyelvezte idéződik meg vagy artikulálódik gúnyosan, közvetve – így inkább kifigurázódik mintha közvetlenül tenné – szólal meg első személyben. Például az 1972/73-as 'Plakát Kampány'-ban Reid és az SP olyan plakát-sorozatot tervezett tele képekkel, feliratokkal vagy szlogenekkel, mint például: „Kapcsoljatos be



valamit a bányászokért” vagy „Tartsátok melegen a telet – csináljatok botrányokat”, szembeszállva az akkori kormányzati kampánnyal, amely olajmegtakarításokra buzdított az olajválság idején. Egy másik, finoman felforgató taktika részeként London közlekedése ellen címkéket vetettek be – olyan hitelesnek tűnő külsejű, információs célokat szolgáló falragaszokat, amelyeken szerepelt a londoni tömegközlekedés logója, illetve a földalatti szerelvényein használt betűtípus. Amíg ez a jellegzetes kontextusokba behatoló szituacionista stratégia így visszatekintve nem nagyon tűnhet többnek fájdalommentes csínytevéseknél, mégis bizonyítékkal szolgál arra, hogy Reid előrelátóan és kifinomultan gondolkodott a hagyományos alternatív/radikális aktivizmus korlátairól. A Sex Pistols az agit-prop retorika ‘a pófádba’ módszerét aknáztá ki, ugyanakkor pedig ki is figurázta ezt; szemben álltak az autoritáriánus, univerzalizáló politikai üzenettel teli prédikációs magatartással, és tiszteletlen módon tartózkodtak a konvencionális aktivizmusra jellemző érdemesség támogatói pózától. Mindez előre megmutatta a Pistols egyik legfontosabb aspektusát: ahogyan a szemébe hajították a ‘politikailag’ elkötelezett rock, punk vagy akármi más elbizakodott követeléseit. Következésképpen Reid rálátása az agit-prop retorika alakzataira volt az, ami – ennek kontextusán túl és ez fölött – megkülönböztette őt a kor többi radikális/politikai formatervezőjétől vagy alkalmazott grafikusától. Amikor Reid 1976 őszén megkapta Malcolm McLaren fölkérését, miszerint dolgozzon a Sex Pistolsnak, megragadta az alkalmat, hogy a fenti eljárásmodokat átültesse a gyakorlatba a popkultúra sokkal több lehetőséget biztosító kontextusán belül. Itt már minden komolyra fordult, és a montázsbaiban lévő nagyjerejű kollízióknak ugyanúgy komoly utóhatásuk volt. Addigra Reid már ‘elvesztette illúzióit a baloldali politizálással kapcsolatban, amely olyan értelmetlenül fecsegővé s diplomatikussá lett’. Mindamellett még mindig – ahogy kijelentette – ‘égett benne a spiritusz’, amelyet olyannyira vonzó-nak talált a hatvanas-hetvenes évek baloldali politikájában, és úgy tekintett a Pistolsra, mint ‘tökéletes eszköze gondolatok kommunikálásához, amelyek abban a korszakban fogalmazódtak meg, és ahhoz, hogy ezeket rendkívül közvetlen módon juttassák el az emberekhez, akik akkoriban nem vették a baloldali politika üzenetét’. Amikor a Pistols-jelenség kezdett szárnyra kapni, Reid rájött, hogy ‘nagyon magas díjakért játszik’.

Noha a tét lehetett volna sokkalta kisebb, ám nem amiatt, mert a tér, amelyben Reid működött – amint azt kommentárjai is sugallják –, olyasfélének tekinthető, amelyekben ‘68 szelleme még nem foszlott szerte teljesen. Amíg, feltehetőleg, többé már nem mutatkozott ‘valós’-nak a ‘lehetetlen követelése’, elképzelésének emléke nagyon is kitapintható maradt. Talán ez indukálta a punk ‘politikáját’. Reid, elmondása szerint, ‘vitába szállt McLarennel a Pistols „politikusságát” illetően’, aki eredendően úgy tekintett az együttesre, mint valami átvarázsolt Bay City Rollers fiúbandára, amelyik fölhasználható butikja, a Sex föllendítéséhez. Reid viszont azt forgatta a fejében, hogy grafikáin keresztül a Pistols meg a Glitterbest attitűdjét átszervezi egyetlen stílusba – vagy, inkább, egy szarkaváró antistílusba.

Reid önmaga számára kimunkált helyzete nyomán aligha akad olyan a művész Pistols-munkái között, amelyik ne működne, amelyik ne lenne szigorúan elhatározott, tökéletes csúcspont, mégha többségük mindössze egy ad hoc, rögtönzött munkamódszer eredménye is. Ámde, ha valamelyik kiemelkedik, az – mostani céljainknak megfelelően – a ‘*Pretty Vacant*’ kislemez borítója: főleg azért, mert majdnem mindenre utal, ami oly hatásossá tette Reid és a Pistols munkásságát. A kislemez B oldala a Stooges ‘*No Fun*’-jának földolgozása, amely egy új keretet, kontextust kapott, így nyerve értelmet. Ezt a hatást még növelik a hátsó borítón Reid SP korszakának ‘szituacionista buszai’ – két turistabusz kollázsa, amelyek úticélja a ‘semmi’ és az ‘unalom’. Az előlő borítón egy képkeretet láthatunk összetört üvegével, amely alatt a váltságdíjakat követelő levelekben látható, kivágott betűkből összerakott szavak az együttest és a szám címét dicsőítik. Semmi sem artikulálta ilyen életszerűen, hogy mit jelentett hallani a Sex Pistols: a rock’n’roll mitológia épületének romba döntését; pontosan, mintha betörne egy üveg valahol – és nem lehetett tudni, merre repülnek az üvegszilánkok.

Amikor megindult a leülepedés, Reid közvetlenül a popkultúraipar ellen indított támadást; a reflexivitás és az ironia mentette meg az ócska propagandává válástól. A szlogenek újfent retorici-



kialag 'beágyazottak', hiányzik belőlük mindenféle színlelt komolyság, ami ezáltal elválasztja őket a párhuzamos folyamatok beszédmódjától, amilyen a *Combat Rock* vagy a *Rock Against Racism*. Miközben talán Reid szimpatizált is az ez utóbbi közvetítésével megnyilvánuló nézetekkel, úgy tűnik, nem sok bizalmat szavazott nekik; túl szigorú volt a politikus rock modorral, a sztárrendszerrel, a velejáró hatalmi kapcsolatokkal meg a fogyasztás módozataival szemben – mindazzal, amit a konvencionálisan 'radikális' vagy a 'lelkismereti' rock kihasznált, s oly makulátlanul, sértetlenül meghagyott. Reid, akárcsak a Pistols, több kockázatot vállalt, és kései műveinek legjava egyetlen szimbólum problematikus alkalmazásán alapult, amely addigra enyhén szólva telítődött: a szvasztikáén. De Reid oly módon vette elő, ahogy kevésbé intelligens, felelőtlen használóinak többsége nem. Első munkái gitár alakú szvasztikák kollázsai voltak összekapcsolva katonák, vagy a gyűlölt személy, Richard Branson képeivel, ezek fölé helyezve pedig olyan mondatokat olvashattunk, mint a 'Csatlakozz a rock'n'roll hadsereghez' vagy 'A zene ellenőrzés alatt tart'. Az 1979-ben a Dead Kennedys számára készített '*California über Alles*' poszter szélén cannabis levelekből formázott szvasztikák láthatók, benne egy Woodstock típusú rockfesztivál tömegének képe, felirata pedig a dal címe és a 'Soha ne bízz egy hippiben'. Bizonyos értelemben mindez tisztán olvasható a teljesen irányítottá vált rockkultúra és autoritáriánus hatalmi kapcsolatainak adornói, mikrokozmosz vádirataként, ám ezt a mű retorikája újfent ironizálja. Mindezekon túl van egynéhány hely, ahol a kései kapitalizmus hatalmi viszonyainak ellentmondásai sokkal nyilvánvalóbbak, mint egy rockfesztivál. Viszont volt és van is egy nürnbergi tömeggyűlés típusú aspektusa a nagy szurkolói massa látványának, ahol az emberek passzívan szívják magukba az elérhetetlen, félisten rocksztárok auráját, akik egy leendő, fölszabadító hippi mitológiáról papolnak, miközben az egész eseményt biztonsági őrök ugyanakkora tömege ellenőrzi. Viszont az ilyen tömegrendezvények a közösségiség tapasztalatát is kínálják, időleges elszakadást az anómiából, atomizáltságból; egy illuzórikus, de intenzíven, testileg érzett állapotot, amelyik egy utópia pillanatnyi látványát ajánlja. Ha némi kritika érheti Reidet, az az, hogy a kiábrándulás, mint Adornót, arra készíti, hogy az egészet egyszerűen tovább összesítse/totalizálja.

Azonban Reid és a Pistols kritikájukon keresztül képesek voltak fölismereni valamit, amit más punk bandák korántsem: támadásuk rövid időre demisztifikálta a rockot. Így hoztak létre egy 'köztes tere't, egy 'hasadékot', amin belül egy jelentős választói csoport ért el némi kultúrkritikai előnyt, ezáltal nyerve fölhatalmazást. A mítosz szétrombolása után megszűnt passzív fogyasztói státuszuk, 'elgondolkodhattak önmagukról'. Véleményem szerint ez a 'Csináld magad' igazi jelentése. Működési terük bezárulása után, miután a megnyílását lehetővé tevő kapcsolatot elszakította a történelem, a 'Do It Yourself' csak egy másik thatcheri eszközzé lett, hogy 'fölszállj a biciklire' és megtaláld – önmagadat fejlesztve – a kivezető utat a Munkanélküliség Városából.

### Konklúzió: az Art into Pop revíziója

A punk halála óta a neo-punk jelzőt egy sor jelenségre ráakasztották. De, remélhetőleg, ez a tanulmány bemutatta, a punk nem ismételhető meg. A történelem adta tere eltűnt és jónéhányan kiemelkedő képviselői közül hiába próbálkoztak máshol, akárcsak Reid; mások vagy föladták, vagy mindent fölégetve maguk mögött rendkívül sikeres popszakmabeliekké váltak. Egyébként, a népszerű posztmodernizmus ellentétes következtetései ellenére, még mindig lehetséges létrehozni hasonló tereket, és ez az, amiért a történeti avantgarde 'köztes tere' soha nem szívódott föl igazán. Természetesen sokrétű változásokon ment keresztül, de 'a régi dolgok művészete' – amire Barthes utalt – még mindig nagyon is él.

A művészet az, főleg az 'új brit művészet'-ként aposztrofált jelenség, amely vonzotta az összehasonlíthatóságokat a punkkal. Számos kultúrkritikus kísérelte meg bizonyítani, hogy az olyan művészek munkái, mint Damien Hirst, Sarah Lucas, a Chapman testvérek és sokan mások 'leegyszerűbben

a punkon keresztül újratanult provokatív szituacionista stratégiáknak és a pop art esztétikájának új-jáéledéseként láttamoztathatók.' Ám ez, tekintet nélkül néhány világos, művészet és punk közötti párhuzamra, téves párbaállítás. Az a műalkotás, amely mindezt értelmesen demonstrálja – miközben megfelelően elmondja e tanulmány gondolatait –, az új brit művész, Gavin Turk *'Pop'* című munkája 1993-ból. A *'Pop'* a Sid Viciousre emlékeztető művész életnagyságú, valóságghú, üvegszálból készített szobra. A figura a *Great Rock'n'Roll Swindle* című film *My Way* jelenetén alapul, amelyikben Sid fegyvertartó póza Warhol 1963-as Elvis alkotásait ismétli. Ezek viszont az Elvis western, a *Love Me Tender* képeit vették elő. Így alakul ki az utalások tömör kapcsolata a pop artra, a popkultúrára, az identitásra és a testre. A *'Pop'* sokrétű munka és mint ilyen, tökéletesen példázza a művészet határozott ontológiáját. Egyrészt a munka, akárcsak 'tárgya', azokat a módokat veszi alapul, amelyeken keresztül kritikusan befogadható. A 'fiatal brit művészet' csúcán keletkezett alkotás előrelátóan előzi meg azokat a kísérleteket, amelyek ezt a 'punkon keresztül újratanult provokatív szituacionista stratégiák újraéledése'-ként látják. Az efféle olvasatok problematikusává válnak – lehet, hogy el is vethetők – annak a ténynek ismeretében, hogy a figura egyértelműen egy műanyag játékpisztolyt markol – egy 'pop' fegyvert. Hasonló stratégia bármilyen megvalósulása, ahogy a szellemes duchampi szójáték sugallja, valamivel nagyobb gravitációs mezőt generálna a mű címénél. Így, az újszituacionista sokktaktika egyik példája helyett az alkotás ezek hiábavalóságáról 'szól'. Ez pedig azért van, mert – amint a mű veszi is a fáradságot ennek demonstrálására – ez egy műalkotás, hermetikusan bezárva egy intézmény üvegdobozába.

De többé már nem tekinthetünk úgy a művészetre, mint valamire, ami távol áll az alantástól, a populáristól meg a mindennapitól; többé már nem írhatjuk le a Modernitást tisztán adornói szemzőgből. Ez a mű, akárcsak a történeti avantgarde hagyományaihoz kötődő legjobb alkotások, a nagybetűs Művészet és a mindennapi 'élet' birodalma fölött nyit teret. Ez a tér nem tűnt el a pop art hatvanas évekbeli sikerével, ahogy Frith és Horne ezt naívan sejtetik, de már nincs is csak úgy egyszerűen: ezt a teret újra meg újra létre kell hozni. Ez gerjeszti a művészettörténet dinamikáját a modern (és a 'posztmodern') érában. Meg az a tér, amelyben Turk *'Pop'*-ja megképződött, ahol megvitatathatjuk a mindennapi gyakorlatokba és örömökbe való befektetések, illetve az ezekkel való azonosulások ellentmondásait, miközben érezzük a kényszert a velük szembeni kritikára; kiélvezni az 'alantas' örömöket, miközben tudjuk, rosszra fordulhatnak.

A legnépszerűbb kultúrelméletek egyszerűen kihagyják e teret, elposztmodernizálva ezt minden implicit ellentmondásával egyetemben. Sokkal életerősebb, termékenyebb munkák születtek a gyönyör politikáját tekintve, viszont itt már utaltam arra, hogy ezekben túl gyakran hagyják figyelmen kívül a populáris negatív tapasztalásait. Sok szó esik a stílusról és a testről, sokkal kevesebb a test fasizmusáról, továbbá a divatkultúra visszajára fordult, reflexszerű exkluzivitásáról, elitizmusáról. A média folyton Londonnak a világ divatfővárosaként betöltött szerepét ünnepli, a 'legfaszább város'-t a földkerekségen, azonban a kultúrelmélet, mint önálló diszciplína fölemelkedése óta keveset vitáznak azokról a szociális és gazdasági feltételekről, amelyek a brit ifjúságot úzték generációról generációra, hogy megtalálják – jobbat akarva – saját, kevésbé elavult 'szubkultúráikat'. Az egyik generáció kicsiny csoportja viszont fölismerte, mi a valós ára a belépésnek az öröm poppalotájába, s a pop történetében először úgy döntöttek, nem érdemes oda befizetni. És inkább, minthogy kint maradjanak a hidegben az alternatív és marginális fetisisztákkal egyetemben, betörték, majd a feje tetejére állították az egész épületet. Néhány napon belül az üzlet visszatért a régi kerékvágásba. Ám ha mindez nem következett volna be, talán soha nem tudhattuk volna meg, mi is ment igazából odabent, a legelső helyen.



## Mit is kaptam?

– punk, emlékezet és önéletrajz –

*„A zene a belőle áradó élményeken keresztül konstruálja meg önérzékelésünket...  
élmények során, amelyek képessé tesznek megtalálni helyünket az imaginatív  
kulturális narratívákban.”*

(Frith)

*„Az önéletrajzi célú visszaemlékezések tanúskodhatnak pontosságról anélkül,  
hogy túlságosan ragaszkodnának a tényekhez, ráadásul az adott esemény egyéni  
értelmezését is reprezentálhatják a pontosság kárára.”*

(Conway)

*„Lehetnék tanár egy tudósokkal teli osztályban.”*

(Ian Dury and the Blockheads: What A Waste)

Amikor egyetemi kurzusokat tartasz – mint én – a populáris kultúra történetét áttekintendő, egy hallgatótípustól megtanulsz félni. Attól a fajtától, amelyik pontosan tudja, milyen volt e történet bizonyos időszaka egy adott szempontból, mert részt vett benne, mert 'ott voltam'. Tulajdonképpen kihirdeti elővételi jogát – azért, hogy leszerelje a retrospektív gondolkodás, írók, teoretikusok legkülönbözőbb igényeit, akik folyamatosan terjesztik elő a kulturális eseményekkel kapcsolatos értelmezéseiket – az elsődleges tapasztalat elvitathatatlan bizonyítékká tétele érdekében. Az 'ott voltam' kijelentés az önéletrajzi autenticitás elsőbrendűségének emblémája, amit körülményes eltávolítani. Végül azonban az ott-voltam-diák többnyire meggyőzhető, ha fölismeretjük vele, hogy az utólagos kritikai élelítés is bírhat értékkel, hogy a pillanat átélése nem garancia annak tökéletes megértésére, és a személyes visszaemlékezés csupán egyetlen beszéd folyamat a sok közül. Ezt belátva már rendkívül zavaró, amikor a 70-es évek punkjáról készített akadémiai beszámolókat olvasva minden szellemi meggyőződéselem összeaszik és leszárad a heves érzelmű, irracionális imperatívuszok támadásától. Az észérveket, a távolságot beszippantja a kiabálás ellenállhatatlan vágya – nem, én többet tudok az egésztől, mert ott voltam.

Írásomban arra teszek kísérletet, hogy kifejtsem a fenti paradoxon néhány implikációját. A populáris kultúrát oktatók mindegyike bizonyos ponton hajlamos konfrontációba kerülni önmagával olyan ellentmondásos érzelmek hatására, amiket a múltbéli és jelenkori szabadidős tevékenységek az intellektuális vita ügyeibe szívárogatása okoz, s valóban ezen ellentmondásoknak – ideális esetben – be kellene épülniük a kérdéskörbe arról, mit és hogyan tanítunk, föl kínálva a termékeny önreflexió lehetőségét. E folyamatba gyakran lépnek be olyan szövegek, amelyek (olvasásukkor) dekonstruálják, sőt aláássák a számodra föl kínált jelentéseket, és egy esetet kivéve ez soha nem keserít el. Ez a kivétel pedig – minden más, rám valaha is hatást gyakoroló kulturális forma és gyakorlat előtt – a punk, s az elkövetkezendő néhány oldalon szeretném föltárni, miért is vált ki bennem a téma még mindig ilyen erőszakos, abszurd védekezési reflexet. Amit egyre távolabbi punkélményeim nyomainak föltárásától remélek (mintha egy korántsem befejezett, húszéves utazást tennék a tizenéves rajongótól egy tudósig, aki átlépte a középkorúság rémisztő küszöbét), az az, hogy néhány világosabb gondolatot vezessek föl az önéletrajz, emlékezés, nosztalgia kultúraturományokban betöltött szerepéről.

## Egy nem-igazán-punk visszatekintése

Először is vissza kell mennem emlékeimben a 70-es évek végéig, hogy fölmérjem, mi lézeng még bennem, milyen nyomai maradtak húsz év után az eredendő punkélménynek. Szükségten említenem, hogy ezek az emlékek, akárcsak minden egyéb emlék, elkerülhetetlenül részlegesek, töredezettek, sőt szeszélyesek. Mitőbb, úgy tisztességes, ha bevallom, hogy személyes 'benn voltam'-ságom a punk esetében annyi, mintha beugranék valahova egy sörre. Ellentétben Jon Savage-dzsel, aki briliánsan használja föl önéletrajzát a punk története átfogóbb kulturális analízisének kontextualizálásához, én nem lettem oly hamar áldozóvá a Ramones templomában, nem voltam a punk fölemelkedésének koronatanúja, nem alapítottam saját fanzine-t, és sohasem láttam a Sex Pistolst élőben. Valójában nem is támaszthatok igényt arra, hogy punkként tekintsenek rám a szó szigorú értelmében, ragaszkodva az öltözködési kódokhoz (na jó: fölvettem egy trapéz nadrágot, amikor elmentem megnézni a Vibrators-t) vagy a járókelőket taszító flegmához és haraghoz. Csak szimpla, elbűvölt fogyasztói szinten kapcsolódtam be – lemezeket vettem, magazinokat olvastam, megnéztem együtteseket –, mégis az, hogy kívül álltam a szubkulturális eliten, nem csillapította kötődésem intenzitását. Ahogy Gary Clarke a szubkulturális tanulmányok egyre inkább lehengerlő követeléseit felbecsülhetetlen módon helyre tevő írásában kimutatta, a legtöbb fiatal soha nem merül alá igazán a szubkultúrákba, mindössze 'magáévá tesz néhány elemet az adott szubkultúrára jellemző stílusból, amiket saját jelentésekkel és használati körökkel ruház föl'. Azok a 'jelentések és használati körök', amikre a punk zenében leltem, masszív, visszafordíthatatlan hatást gyakoroltak rám, bármi is legyenek ruhásszekrényem gyenge pontjai, viszont legtöbb útitársam számára punk puristának tűntem vagy tűnök még ma is. Meglehet, nem hordtam szűkített nadrágokat (és mégha akartam volna is, a korszak kötelező, amfetaminos karcúsága bizonytalan kimenetelű üggyé duzzasztotta e ruhadarabot a jómagam és a többi, derékban XXL-es méretű nadrágra szorítókozó embertársam számára), ám ez nem akadályozta meg a punkot abban, hogy megragadja, szétrázza majd újrendezze önérzékelésemet s a világot, amelyben éltem.

A punk 1977 őszén tört be életembe. Már korábban is tudtam a jelenségről a zenei sajtón meg a rádión keresztül, még pár lemezem is volt (az *Adverts Gary Gilmore's Eyes* című kislemeze egyik kedvencemnek számított azon a nyáron, míg Patty Smith *Horses*-ért egész évben rajongtam), de nem éreztem késztetést arra, hogy rögtön karjaiba szaladjak, mégha teámból fölpillantva láthattam a mostanra legendássá lett Bill Grady-interjú a Sex Pistolsszal, mégha lakótelepünk csak egy-két mérföldnyire is volt a helytől, ahol Mark P. kiagyalta a *Sniffin' Glue* fanzine-t. Az áttörést az egyetem hozta meg, a körülmények megváltozása, amik radikálisan teremtették meg az esélyt jellemem újrafeltárára. Új énem – új barátok között – új akciókra sarkallt belakandó az új tájat, új zeneszámokat követelt – és a punk az azonnaliság energikussága iránti szenvedélyes elkötelezettségével éppen kéznél volt. 1977-ben fantasztikus volt 18 évesnek lenni, én pedig ostobán harácsolni kezdtem fölkinált javait. Persze meg kellett tagadnom lemezgyűjteményem javát, egyes részeit viszont hirtelenjében újjávarázsolta a punkhitelesség új szabályzata. Igazolást nyert, hogy mindig is szerettem Bowie-t és utáltam a Yest, jövőbe látó menőnek bizonyultam a *Horses* megvásárlásakor és rendben volt, hogy három Van Der Graaf Generator lemez birtokosa is vagyok, mert Johnny Rotten azt mondta, szereti az énekesét, Peter Hammillt.

Első éves hallgatóként olyan zenei anyag tárult elélem, amely ma már csodálatos lemezek hihetetlen édenkertjének tűnik – az első Clash album gúnyos kiáltásai, a Buzzcocks *What Do I Get*-ének föl-fölcillanó, tiszta-popos kiegyensúlyozottsága, az X-Ray Spex *Tha Day The World Turned Day-Glo*-jának (narancsszín bakeliten!) nyers kiábrándultsága, a Wreckless Eric *Whole Wide World*-jének áthatolhatatlan üregei, a Wire alattomos perverzitásai, a Pere Ubu-ban egymást keresztbeporzó beefhearti szölegesség és névtelen fenyegetettségérzet, a Generation X *Ready Steady Go*-jának ravsasgicse, Ian Dury *New Boots and Panties*-ének vigjátékszerűsége és fájdalomssága, Patti Smith üvöltései és dühe a nemiség, vágy, test határai ellen, Elvis Costello *Watching The Detectives*-ének



tudatos rosszindulata, a Television *Marquee* Moonjának kristálytisza fényei és mindezek fölé totemszerűen magasodva az alapvető mű, a *Never Mind the Bollocks*. Ezek nem mindegyike klasszikus 'punk', némelyiküket inkább ültethetnénk a tágabb értelmű 'New Wave' esernyője alá, számomra azonban együtt nyertek értelmet akkoriban, összeálltak – a felszíni különbségek ellenére – jelenvalóságuk és újszerűségük kettős beszédmódjának és – talán sokatmondóbban – annak a rétegzett elutasításnak köszönhetőn, ami a legtöbb korábbi zenei irányzat banálisságával, sterilításával szemben alakult ki. Ezt a hangzást olyan emberek hozták létre, akik ki akarták csinálni a Pink Floydot és az Eagles-t, ráadásul megkapta az elengedhetetlen kritikát heti-bibliámtól, az NME-től, így bekerülhetett a punk-dossziéba. A zenei jelentések fluxusa nem maradt abba: akkoriban még nem kategorizálta őket sikeresen a történelem osztályozói józansága segítségével. Visszatérve az események fő áramához, mindent megmérgezett a gyűjtőszendvély.

A leghűsbavágóbb képek, amelyeket az emberek visszatartanak múltjaikból, nem hűvös, kimért narratívák, hanem hirtelen villanások és összevissza fragmentumok, amiket az e szakterületen dolgozó pszichológusok 'villanásszerű emlékek'-nek neveznek; talán ez megmagyarázza, miért fénylik mindennél jobban három emlék ebből az évből. Az első: a hallgatói önkormányzat úgy döntött, elfoglalja az egyik hivatali épületet tiltakozásul valami igazságtalanság ellen, amire már nem emlékszem. Fönt voltunk a hetedik emeleten, az ablakok tárva-nyitva s az oda kitett, hatalmas hangszórók ontották a campusra az *Anarchy In The UK* hangjait. Visszanézve mindez meglehetősen naivnak tűnik főleg azon, kissé pikáns tény hozzáadásával, hogy ugyanezen az egyetemen tanítok most és ugyanezekben a szobákban ücsörgök a bizottsági üléseken; mégha érződött is az egészen valami önérzetesség, a gesztus zabolátlan teátrálitása, a szenvedélyes kísérlet helyi elégedetlenségünk szélesebb körű kulturális véleményeltérésbe ágyazására ikonográfiai értelemben feledhetetlenné teszi az akciót.

A második villanás a Tom Robinson Band koncertje az önkormányzat épületében, ahogy együtt énekeltük a *Glad To Be Gayt*. A legtöbb diák valószínűleg enyhe liberális lázadó hajlamából fakadóan énekelt, én viszont homoszexuális tinédzserként éppen az önvállalás határán álltam, így a dal többet jelentett számomra annál, hogy szívesen lelepleződöm. Az új nemi kodifikáció értelmében kevés dal szólt kevésbé punkosan, mint a *Glad To Be Gay* (ha más nem, akkor egy népies tiltakozó nóta), ám kétségeim akkor és most sem voltak affelől, hogy az ilyen és hasonló dalok soha nem terjedtek volna el ennyire anélkül a kulturális klíma nélkül, amit a punk tett lehetővé. Amikor néhány hónappal később az együttes élő EP-jét rögzítették, rajta a *Glad To Be Gay*-vel, a hátsó borítón ott díszelgett (punkos tipográfiával): 'élőben rögzítették a High Wycombe-i városházán, a sussexi egyetemen és a londoni líceumban '77 nov/decemberében'. Hogy melyik fölvétel melyik helyszínen készült, nem derül ki, de High Wycombe és London esélytelennek tűnt emlékezetemben: a *Glad To Be Gay* fölvételén is ott voltam – többszázad magammal. Mindenesetre az önvállalás elsősorban konfirmatív folyamat, s van-e jobb út a megerősítésre egy 70-es évek végi homoszexuális férfi számára, mint szerepelni a szám fölvételén?

Mindkét fenti villanás – revelatív s befolyásoló módon – a zene és a politika közti kapcsolatot képviseli: számomra ez a punk legtávolabbi mutató öröksége. Legelevenebb, harmadik emlékem a szubkulturális inkonzisztenciákhoz és Caroline-hoz, az egyetem punkjához kapcsolódott. Caroline meg a barátja, Nigel (a nem brit olvasók fölfigyelhetnek a két név kapcsán arra – főleg így együtt –, hogy jelentős osztályprivilegiumokat konnotálnak) voltak a Sussex legmenőbb punkjai. Mohair szveteretek meg bőrnadrágok kettős víziója a Westwood cuccok koszorújában, neonkékre és epés zöldre festett hajak, ahogy körbejárnak a szükséges pózokban. Látom, amint körbevezeti Nigelt egy kutyapórázon, és fülemben csengenek árulkodó kensingtoni magánhangzói – amit általában megpróbált leplezni –, miközben lakásunk konyhájában panaszkodott, mert túl hangosan hallgatom a zenét, ő meg esszét próbálna írni. Nem akármilyen hangos zene szólt – a *Never Mind the Bollocks*. Ez az emlékkép ébreszti föl bennem elsősorban a gyanakvást minden romantikusan visszatekintő beszámolóval kapcsolatban, ami az ifjúság szubkultúráinak állítólagos koherenciájáról született. Ott ültünk én (egy szinte kívülálló trapéznadrágban) és Steve haverom (vállig érő hajjal rögbipólóban)

a 'God Save the Queen'-ben meg a 'Bodies'-ban gyönyörködve, amint leordít minket egy tetőtől-talpig punk, hogy halkítsuk le a Pistolst. Akkorra már fölfogtam zenekedvelői (s annak kulturális implikációi) bűvészmutatványaimból fakadóan, de kimaradva a szubkultúra további vonatkozásainak jelzéséből: a lényeg az, hogy bekapcsolódni a mozgalomba nem szükségszerűen vonja maga után, hogy punk vagy, viszont ez esetben ölembe pottyant az önmegvalósítás viszonylagosságának bizonyítéka átkötve az írónia szalagjával – egy szubkultúra díszes cuccait hordani a legfelszínebb kötődés annak komolyabb jelentésbeli lehetőségeihez. Vagyis – ahogy akkoriban gondolhattam – attól, hogy punk vagy, még lehetsz segg.

## A nosztalgia csábítása

Christopher Lasch szerint 'a nosztalgia áldozata...rosszabb a reakciónál, gyógyíthatatlan szentimentalista. Félt a jövőtől, s közben irtózik szembenézni az igazsággal a múlttól.' Fenyítő jelleggel utasítanak rendre e mondatok, főleg akkor, amikor annyira élveztem az előző sorok megírását, mindemellett sajátos erőt sugároznak, hiszen nosztalgiám tárgya olyan, a szentimentalizmust elvakult ellenző beszéd folyamat, mint a punk. A punk szemiotikájának és ideológiai repertoárjának középpontjában a tradícióval s a múlttal szembeni mindent fölperzselni, vissza a nulladik évhez fenyegető magatartása állt ('Nincs Elvis, Beatles vagy Rolling Stones 1977-ben,' sziszegte a Clash; 'Sehol a jövő Anglia álmában,' figyelmeztetett a Sex Pistols; 'Törd össze,' javasolta a (mindig segítőkész) Damned; 'Jézus meghalt valaki bűneiért, de nem az enyéimért,' acsarogta Patti Smith), ugyanis a nosztalgia gyakran a letűnt időkben vigasztalást, biztonságot keresés kísérletéből ered. A punk iránti nosztalgia rosszabb a gondolati ellentmondásnál, egyfajta árulás, a rózsákkal borított otthon keresése a punk törvényszékiek nihilizmusában. A mostani helyzet sokkal bonyolultabb. A punk időszakáról szóló beszámoló persze merőben nosztalgikus (aki a koromban lévő közt nem érez nosztalgiát 18 éves időszaka iránt, nem is érdemelte meg, hogy 18 éves legyen), a nosztalgia azonban csak egy olyasféle érzésbe kapaszkodik, hogy 'a jelen hiányos'. Ha végignézek a legsikeresebb brit csapatok többségének útján, vajon az olyan ravasz melódiakovácsok, mint az Oasis, vagy kretén reakciók, mint a Kula Shaker és az Ocean Colour Scene, nem kizárólag hátrapiantó képességük alapján keresik a zajos ünneplések helyét, vagy amikor egy zenei magazin önelégült visszatekintésének kezdő sorait olvasom: 'Ugye kegyetlenek és ocsmányak voltak a punk évei?' – és a kérdésben keveredő támadás-hátratekintés a Supertramp magasztalását szolgálja, azt a paradigmátikus gyűlölt külsőt, ami oly megérdemelten foglalt el előkelő helyet a punk demónológiában – a jelen hiányosságai a nosztalgiát visszautasíthatatlan kísértéssé erősítik.

De tévedés lenne állítanom, hogy a kései 70-es évek iránti nosztalgiám oly mértékig kebelez mindent magába, hogy ízlésem is ottragadt. Ami azt illeti, mostanában már olyan ritkán teszek föl punkot, hogy lemezgyűjteményem átfésülésekor néhány anyagot évek óta most hallgattam meg először tanulmányom megírása végett. Érdekes és újfent bizonyító erejű volt fölfedezni többségük még mindig fantasztikus hangzását, viszont már nem kerülnek vissza zenei környezetem középponti helyére, tudniillik az, ami forradalmi hatásukat eredményezte – disszonanciájuk, tiszteletlenségük, a megalkuvások nélküli konfrontációkeresésükben rejlő, lázadó düh –, még ma is jórészt érintetlen, s ez nehezen fér össze jelenlegi zenehallgatási szokásaimmal. A punk mint vizuális jel meglehetősen szélesebb fogyasztói keretet kapott az évek során, a 70-es évek végének zaja azonban még ma is az asszimilációval szembeni kérérlhetetlen elutasításra szólít föl. A régebbi slágerek lejátszására szakosodott rádióállomások hajlamosak egyetérteni velem akkor, amikor a páriák műfajként kezelik a punkot kitorolva azt a pop történelemből. A punk még ma is pokoli lármának tűnik – ez a tény különleges örömet okoz a bennem élő öreg rajongónak, miközben biztosít arról, hogy másfajta hangokat választok mindennapi otthoni életemhez. Az X-Rax Spex *Oh Bondage! Up Yours!*-a soha nem szolgálhat háttérzenéül, hiszen oly dicséretes és fenséges nehezen kezelhetősége.



Szóval ha a punk iránti nosztalgiaim nem kívánja meg minden zenétől, hogy a késő 70-es évek mintájához igazodjon, egyáltalán milyen értelemben nosztalgikus? Egy másik villanásszerű emlék hasznomra lehet. 1978 nyarán szünidei munkát vállaltam egy könyvtár beszerzési osztályán (s ez pontosan mutathatja meg számotokra, hogy mennyire nem voltam punk), és egyik munkatársammal kedvenc lemezeinkről csevegtünk. A lány türelmesen hallgatta végig, ahogy fölvázolom punk kánonomat, majd elmosolyodott és azt mondta: 'De nem igazán neveznéd zenének, ugye?' Akkor fölháborodtam, ma viszont már úgy gondolom, volt benne valami, noha nem az, amire ő gondolt. A punk sohasem volt csupán 'zene' – ha igen, csak úgy elégíthetném ki nosztalgiaimat, hogy végigmegyek a régi számokon. A zene volt a fókusz, a bejárat, de a punk tovább-, mélyebbre jutott, szabályok és érzelmek rendszerét kínálta a zene zárványain túl. Amikor például a punkellenes ismerőseim lemezeit gúnyolták, mert 'nem tudnak játszani a hangszereken', igazuk volt abban az értelemben, hogy az Emerson, Lake and Palmer hangszeres tudásban jobb volt az X-Ray Spexnél, ezek a kritériumok azonban semmit sem jelentettek a punk forrongása közepette. A punk retorika bevett formulája a hangszeres inkompetencia vádjára az volt, hogy 'nem számít', s ez a válasz két szempontból is kielégítően fölbőszítette az ELP rajongókat és hasonszórú társaikat. Először is szándékosan ütötte arcon az intézményesült pop esztétikáját a zenei érték karneválszerű inverzióján keresztül nyilatkoztatva ki a generáció függetlenségét, s tette azt úgy, hogy a nem-tudok-játszani közben a punk szent parancsolatává emelkedett – bármiféle punkság meghatározható a nem-tudok-játszani-sággal. Másodsorban pedig (és ez a fontosabb) a 'nem számít' megalapozta a médium másodlagosságát az üzenettel szemben, vagyis a populáris kultúra valóban a szociális-kulturális intervenció eszköze lehetne és kellene, hogy legyen. Másszóval a zene politikai töltést kap – sőt, önmagában egyfajta politika, amely konkrétan fonódott össze a kortárs folyamatokkal.

Mindenekelőtt ez az a mag, amit a punk mélyen belémültetett, és az ebből fakadó elvárásrendszer nosztalgiaim alapja. Eszemben sincs követelni, hogy minden egyes rögzített lemez úgy szóljon, mint a Clash vagy az Adverts – távol álljon tőlem, mivel ekképpen cselekedni (és ez a lényeg) származásos félreértés azon csapatoiktól, akik megpróbálják újrateheríteni, újrakonfigurálni a punk hangzást, s ez már alapjaiban sem punkos, hiszen a punk az itt és a most zenéje volt, 1977-nek pedig egyszer s mindenkorra vége – de énem egy része mindig igényelni fogja a kortárs hangzású, új zenéket, amelyek politikailag elkötelezettek s van valami mondanivalójuk a környező világról. Ebben az értelemben a Pet Shop Boys, a Stereolab és a Pizzicato Five összemérhetetlenül punkosabbak bármiféle retro-pogo punk újraélesztőknél.

## A punctum poétikája

Bizonyos elméleti és metodológiai problémák jelentkeznek a személyes önéletrajzi visszaemlékezések használatakor a szélesebb kulturális jelenségek értelmezése kapcsán: a legelső az a tény, hogy személyesek. Előfordulhat ezekben a memoárokban bármiféle alapvetés, hitelesség, relevancia bárki számára is a múltját megidéző személyen kívül? Egy ekkora írásban képtelenség utánajárni a kérdés összes leágazásának, a problémát azonban muszáj megszélesíteni, ha másért nem, akkor azért, mert oly sok kultúrelméleti munka ered – kinyilatkoztatva vagy anélkül – az önéletrajzi impulzusból. Ide tartozik az emlék megbízhatóságának ügye. Az emlékezet szelektív, néhány kép, pillanat megragad, mások homályba vesznek: bizonyára az emlékek folyama reménytelenül szubjektív ahhoz, hogy bármiféle hosszantartó intellektuális súllyal bírjon.

Két lehetséges választ javasolnék az említett problémákra. Először is, e maroknyi emléket nem állítom be úgy, mintha túlzottan fontosak és példaadók lennének, inkább annak bizonyítékai, hogyan kereste valaki útját egy sajátos kulturális körülményrendszeren keresztül, hogyan épül be egy mikrotörténet a punk korszak többi beszámolójának szövetébe. Nem nyertek el semmiféle különleges státuszt (kivéve persze bennem), és 'súlyukat' – helyesen – azok döntik el, akik olvassák

e könyvet. Másodsorban az emlékezet szelektivitása számomra nem ok arra, hogy eltekintsünk ezek komolyabb számbavételétől, sőt, ez a terület egyik legérdekesebb aspektusa. 'Az emlékezet,' fogalmazza meg Annette Kuhn ezen gondolataimat jórészt elindító könyvében, '...saját kifejezési módokkal rendelkezik: ezeket az idő mélyéről előhívott pillanatok nem lineáris, töredékes minősége jellemzi. Fölvillanó képek, címkek, egyfajta anekdotikus minőség jelzik az emlékezet szövegeit', és a már említett villanásszerű emlékek tanúsítják ezen leírás meggyőző erejét. Ezek az események jelölői intenzitásuk miatt akadnak fönn és lézengenek belül, képesek egyetlen pontba összesűrűsödni a jelentések átfogóbb rendjét sejtve, hogy az emlékezés mindenekelőtt kreatív folyamat, a múlt interpretálása, nem pedig főtárása. A pszichoanalitikus Leonard Lamm néhány emlékezési formát a költészethez hasonlított, mivel működési irányuk az, hogy 'a gondolatok és képek értéke, hasznossága és valódisága (abban az értelemben, hogy bizonyíthatók) mindig alárendelődik az általuk kínált kontemplatív örömnél.' A 'hasznosság' és az 'öröm' kontrasztja verziókra osztja a múltat: a múlt eseményei megközelíthetők a bizonyíték s a pontosság középpontba helyezésével és úgy, hogy ezek meghátrálnak a fokális pillanatok, utalások földézésének gyönyöre előtt. Mindez termékenyen fejleszthető tovább azon terminológia használatával, amit Roland Barthes vázolt föl a fotográfiáról szóló könyvében, a *Camera Lucida*-ban. Barthes kétféle szövegértelmezési utat javasolt a latin 'studium' és 'punctum' neveket adva nekik. A studium implikációja a tanulás: ez Barthes terminusa a logikus, racionális, lineáris szövegértési módszerre, amikor határozottan ragadjuk meg annak jelentését egyenletesen teremtve meg az evidencia érzetét. Ennek ellentéte a punctum akkor jelentkezik, amikor egy szövegrészlet hirtelen, váratlan intenzitással ölt testet átjárva (vagy átlukasztva) a szemlélőt, hallgatót vagy olvasót. A punctum valójában felvillanyozó fragmentumok diszkurzusa – irracionális, megjósolhatatlan, elmozdító, destabilizáló erejű. A barthes-i sémát saját családi fotóalbuma tanulmányozásához alkalmazva Annette Kuhn azt bizonygatja, hogy az emlékezés töredékes, emocionális, zavarbaejtő minőségei a punctum mezőjébe helyezik azt. Én továbbmennék, ez különösen igaz a zenével asszociáló emlékekre – zenei múltunkat nem megtanult, studiumszerű nyomolvasással építjük föl az általános fejlődési irányokon, történeteken keresztül, hanem punctumszerű kitörésekkel földévezve hovatarozásunkat és kötődéseinket: a vágyott sztárokat, az énekelt szövegeket, a dalokat, amikbe belehabarodtunk, majd kiszereztünk belőlük, a hangszórókból felénk szálló hangszilánkok, amik meg sem álltak szívünk közepéig.

Az a gyanúm, hogy ez az egyik fő oka annak, miért is gondolom olyan problematikusnak az akadémiai beszámolókat a punkról – studiumuk a lehető legtávolabb áll extatikusan nosztalgikus punctumomtól (esetleg punctumomtól). Azzal fenyegetőznek, hogy az analízis hideg vizével fröcskölök le lázas álmaimat. Ezt a tüzet pedig egyre nehezebb eloltani magamban, mivel a punk pontosan a szenvedély és az őszinteség diskurzusa volt még ha ezen tulajdonságai egyre inkább a szarkazmus kifordított, elhidegülő formáin – és a punk talán legfontosabb trópusán, az unalmon – keresztül artikulálódtak is (hallgassuk csak meg Johnny Rotten maró gúnyolódását a *God Save The Queen*-ben: 'We mean it, maaaaan / We love our Queen / God saaaaaave'). A punk kutatása az akadémia barátságtalan lencsén keresztül csakis egyfajta kihívásként megélve, szkepticizmussal mutatja be ezt a szenvedélyt, az én szenvedélyemet. Persze a szkepticizmus és a feladat pontosan azok a fogalmak, amelyeknek egy politikailag felelős akadémiai gyakorlat magját kellene képezniük, és százból kilencvenkilenc alkalommal tökéletesen egyet is értenék, én azonban még mindig idegenkedem attól, hogy a punkba belevágjuk az analízis szikéjét. S azt hiszem, ez visszatérít a fenti sorokat eredményező problémához.

### **Emlékezés, affekció és regresszió**

A popkultúra tudományos kutatása számára azért fontos az emlékezés és a nosztalgia fölötti vita, mert utat nyit az emócióról és affekcióról való konstruktív gondolkodáshoz. Azok az elméleti



perspektívák, amelyek lecsapolják a populáris textusokat, tapasztalatokat vagy a velük kapcsolatos emlékeinket, kiszárítják affektív dimenziójukat, mindig is csak a történet egy részét képesek elmondani. Mindenesetre a populáris kultúra csak akkor populáris, ha értelmesen teremt kapcsolatot közönségével érzelmi szinten, és az értelmesség intenzitása gyakran úgy lepleződik le, ha fölfe-dezzük, jellemzően milyen szövegek elevenednek föl az emberek emlékezetében az első körben eladott, egyszerűen vonzó slágerek és piaciilag sikeres darabok ellentettjeként. A nosztalgia, amely úgy suhan keresztül a brit populáris kultúrán, mint egy tengerparti városka neve egy szikladarabon, nem tudatos választás tárgya, hanem érzelmi szükségletekre adott válasz: menedékként szolgál, ahol – David Lowenthal szavaival élve – megidéződik 'egy idő, amikor a nép még nem szembesült törésekkel...amikor őszintén élhettek... egy múlt, amely egységes és fölfogható szemben az inkohe-rens, megosztott jellel'. Ez a leírás rendkívül jól illik a punk éra iránt érzett nosztalgiámra – ami úgy idéződik meg bennem, mint a konkrét határok korszaka, amikor az emberek állást foglaltak (több mint valószínű, hogy kegyetlenség és ocsmányság érzetét kelti a Supertramp rajongóiban, de később ők mindent megérdemeltek abból, amit kaptak), amikor táplálékot és tekintélyt tudtam szerezni abból, hogy összhangba kerültem az uralkodó kulturális esztétikával.

Úgy vélem, e témában az idő a leghűsbavágóbb kérdés. Vonakodásom attól, hogy a punkot olyan vizsgálatoknak vessék alá, amiket más kulturális formák esetében boldogan alkalmazok, nem abból ered, hogy mi volt a punk, hanem abból, hogy mikor. A punk életem számos fontos változá-sával esett egy időszakba (elhagyni az otthont, eljárni szórakozni, további lépéseket tenni a polgá-rosozás szállítószalagján, ami egyre távolabbra repített a munkásosztályi környezetű gyermekkortól a középosztály professzionalizmusa felé), s valóban meghitt viszonyba került velük az emlékezés processzusai során: egy lemez kezdő sávjai képesek visszataszítani a kétségekkel teli átmenet érzé-sei közé. A punk (mint háttérfüggöny és próbakő) ezen örvénylő mozgás zenei aláfestése lett.

Mitőbb, a punkhoz kapcsolódik utolsó, teljesen 'ártatlan' belépésem egy kulturális pillanatra – abban az értelemben, hogy akkor még inkább voltam önálló fogyasztó, mint bizonytalan helyzetű tudós. Másszóval még át tudtam adni magam a rajongásnak anélkül, hogy arra figyeltem volna, ezt később tanítani fogom. Simon Frith – kissé szarkasztikusan – úgy jellemezte a populáris kultúráról szóló tudományos igényű írásokat, amiket benépesítve az 'értelmiségiek vágyakozzák, merik, félik az áthágást; értelmiségiek, akik elmerengenek azon, milyen volna nem értelmiséginek lenni', és sejtésem szerint ez a fantáziálás alátámasztja punk iránti nosztalgiámat, hátramenési, visszatérési vá-gyamat a makulátlan, intellektuálisan nem reflektált rajongásig. Az efféle sóvárgás David Lowenthal azon érvelését húzza alá, miszerint a nosztalgikus vágyak nem azt a keresést táplálják, hogy 'a múltban mi történt, vagy hogyan kívánjuk elrendezni a múlt történéseit; hanem a benne levés álla-potának' föltárását. Alámerülni a múltba azonban nem igazán betartható parancs számunkra, akik a kortárs kultúra elemzéséből élünk, ahogy Dick Hebdige is elismerte villanásszerű emlékeiről írt beszámolójában egy foglalt házban tartott party iszonyú zaja miatt panaszkodva:

'Egy anarchisztikus ifjúsági szubkultúra' tagjai és 'a szubkulturális szembehelyezkedés egykori szakértője' közötti szóváltás abszurd (és ironikus) jellege abban a pillanatban föl sem tűnt, de ami-kor öt perc múlva visszafelé sétáltam a házamhoz, furcsa emelkedettséget éreztem, mintha köny-nyebb lettem volna: megfordultam, és nemcsak hogy csöndesedni éreztem a helyet, de szinte meg is testesült előttem a múlt.

Vagyis még a kultúrakutatásnak is föl kell nőnie valamikor.

*Domokos Tamás fordítása*

## Szexuális forradalmak

nemiség, lázadás és rock'n'roll

*Ezt a könyvet szüleinknek ajánljuk.*

*Szeretnénk köszönetet mondani mindazoknak, akik hajlandók voltak fölforgatni polcaikat hanglemezek és régi cikkek után kutatva, késznek mutatkoztak az eszmecserére, szenzációs címöttelekkel álltak elő, gyakorlati tanácsokkal láttak el, esetleg elolvasták e könyv korai változatait: Simon Frith, Jon Savage, Michael Krumber, Craig Marks, Dana Gross, Sue Patel, David Stubbs, Dana Dickey, Mark Sinker, Mike McGonigal, Susan Masters, Barney Hoskyns, Mat Smith, Keith Riches, Mike Rubin, Lisa Mendelsund, Jon Selzer, Pat Blashill, Jones, Erik Davis, Ian Penman, Caren Myers, Jessica Maynard, Burhan Tufail, Dominica D'Arcangelo, Alissa Katz. Szintén szeretnénk megköszönni Pete Ayrton, Tony Peake, Ira Silverberg és Lindsay Waters segítségét.*

Mikor hozzáláttunk a munkához, csak annyit tudtunk, hogy könyvet kell írunk, azt viszont nem, pontosan mi fog állni benne, mivel bárkinek is hozakodtunk elő a témánkkal – nemiség és rock –, olyan sokféle, intenzív reakciókkal szembesültünk, amelyek méginkább zavarba hoztak illetve győztek meg (a munka szükségességéről). Mintha egy Rorschach pontképet tettünk volna barátaink elé: mindenki mást látott meg benne. Néhányan nőismerőseink közül olyan dalokkal példálóztak, amelyeket mint zenét nagyra tartottak, de a szövegek kétségeket ébresztettek bennük; a legtöbb férfi meg hajlamos volt azt föltételezni, ez a könyv is csak a lerágott csonton fog újra csámcsogni: nők a rockban (mintha a férfi művészek valamilyen úton-módon kivételek lennének a nemiség kategóriája alól). Mások a mizogínia szó sűrű emlegetése miatt váltak defenzívvá vagy – még inkább – gúnyolódóvá.

Nyilvánvalóan mindenki megsejtette, hogy valami megmozdult a rock'n'roll – nemiség szűrőjén keresztül – vizsgálatokor. A rock olyan, a képzeletből fakadó teret kínál föl, amelyben szexuális identitásod megerősítést nyer, ahol ki tudod tágítani, néha egyszersmind el is kerülni annak határait. Suzanne Moore ezt az imaginatív aktivitást hívja nemi turizmusnak, ami jelenthet kalandozást a zöldebbnek tűnő fűben, egy sétát a vadonban, mások nyomorúságába tett olcsó kirándulás élvezetét, vagy csak egyszerűen mindennapi éned maga mögött hagyását. A gátlásos nők valószínűleg magát a kegyetlenséget látják meg a Stones-ban vagy a Sex Pistolsban, érzelmeik vértébe bújít férfiak androgínosdit, a hím nyafogógépek katonásdit játszhatnak a harcos maszkulinitásban s a megalomániás fantáziákbanelve a maguk kis gyönyöreire.

A *Szexuális forradalmak* a rockban tapasztalható nőgyűlölet kritikájaként indult, majd fejlődött fokozatosan a rock képzeletvilágára jellemző femininitás-képzetek gyűjteményévé, hogy végül jelenlegi állapotába sűrűsödjön össze: a (férfi és női) lázadás egyfajta pszichoanalízisévé. Az első, *Lázadó mizogíniások* című részben a lázadó férfi módszereit fedezzük föl, ahogyan önmagát dramatizálja a femininnel szemben. Ide kell sorolnunk a sebességre születtem (born to run) sugallatát (Rolling Stones, Iggy Pop), a katonát vagy harcost, aki a barátok közti, *vállvetve* a *harcban* jelmondatban talál mene-



déket (The Clash, Public Enemy), s az ember-gép onnipotenciájának (heavy metal, techno) meg a királyi rangnak (The Doors, Nick Cave, gangsta rap) önkiterjesztő látomásait.

A második, *Alámerülés a misztikába* részben a hím rock idealisztikus elképzeléseit vizsgáljuk meg a femininitásról, illetve a nőről: a hazatérés vágyának vég nélküli kifejeződéseit, a visszatérést az anyaméhbe, ami gyakran Természet Ősanyánk tiszteletében vagy kozmikus/óceanisztikus miszticizmusban ölt formát. Ezt a hagyományt – az anya pszichedelikus fia – képviseli a Byrds, Van Morrison, Pink Floyd, Can, Brian Eno, My Bloody Valentine stb.

A harmadik részben, *Ránts föl a szoknyád és beszélj*, az után nyomozunk, hogyan próbáltak a gyengébbik nem képviselői elképzelni és kreálni sajátosan női lázadást. Mivel ez a kísérlet maga után vonta önmaguknak a femininitás konvencionális fogalmi szintjeivel szembeni definiálását, a női lázadók azon kapják magukat, hogy sikamlós ellentmondásokkal kell megküzdeniük. Itt elsősorban a következő, leginkább hatásosnak tűnő stratégiákra koncentrálnunk: álarcosbál/misztika (Kate Bush, Siouxsie, Annie Lennox, Grace Jones), a hagyományos nőiség demisztifikációja (Slits, Raincoats, Riot Grrrl), a férfi lázadásának fiúsan lányos utánzása (Joan Jett, L7), a vallomásos módszer (Janis Joplin, Lydia Lunch, Hole), végül de nem utolsósorban pedig azok a művészek, akik karjaikba zárják az ellentmondást és a fluxusban lelik örömeiket (Patti Smith, Throwing Muses, Mary Margaret O'Hara).

Miért választottuk el ilyen egyértelműen a férfiakról a nőket, valamint az igazi férfiakat az anyuci kisfiaktól? Úgy tűnt, ez a legjobb útja, hogy felszínre hozzassuk/föltárhassuk azokat a mintákat (pattern) és összefüggéseket, amelyek a különböző korszakok között feszülnek. Amikor pedig a nemek közötti különbség vizsgálatához érünk, Gilles Deleuze és Felix Guattari kétes, de pragmatikus véleményével azonosulunk, miszerint „minden dualizmus, ami az ellenség, egy teljességgel szükségszerű ellenség, bútorzat, amit örökké újrarendezünk”.

A dualizmustól a duoizmusig... a valódi problémák két ember írásának közös hanggá olvasztásán keresztül öltének formát. Férfi-nő partnerségünk egyszerre volt előny és kényszer; képesek voltunk egymás előítéleteinek és vakfoltjainak ellensúlyozására, de személyes nemi tapasztalataink közvetlen leírása nehéznek bizonyult. Néha nagy volt a kísértés: hagyjuk el a semleges, univokális mit azért, hogy föltárhassanak a szöveg belső egyenlenségei. (Még két különböző betűtípus használatával is eljátszadoztunk, végül elvetettük az ötletet: csupán Derrida-szerű hóbortnak tűnt.)

Ez a könyv korántsem terjed ki minden részletre, ami azonban szükségszerű, mivel nagyokat kell ugranunk időben és térben ahhoz, hogy fölvezolhassuk a főbb irányvonalakat, témákat, leszármazási vonalakat, megkülönböztető jegyeket, metaforákat és rögeszméket. Figyelman kívül hagyunk számos jelentős személyt és helyükre olyan marginális művészeket állítottunk, akik bizonyos tendenciákat legutóbbi határaiig toltak ki, ezáltal új ismeretleket tártak föl. A nemiség és rockzene témájában íródott korai könyvek elsősorban a nők harcáról szólnak a zeneiparban tapasztalható sovinizmus ellen, vagy a szexizmus egyre inkább kiüresedő formái (heavy metal, gangsta rap) felől közelítették meg a kérdéskört. Szerintünk azonban a mizogónia e zajos megnyilvánulásaiban már eleve ott rejlik a magyarázat; úgy döntöttünk, hogy érdekesebb kevésbé magától értetődő ügyekre fókuszálnunk: a betegesen nőgyűlölő szubtextusokra, a patriarchális értékrendben megbújó bűnpártolásra, amely jónéhány esetben ott lappang a nyilvánvalóan szubverzív és libertáriánus folyamatok mélyén. Csel-szövéis áldozatait vagyunk, mert a szabadság érzete és hangjai – a Rolling Stones, a Stooges és a Sex Pistols zenéje például – az uralom csíráit rejthetik magukban.

Iggy Pop egyszer a következőket mondta az életében szerepet játszó nőkről: „Ha közel kerülnek hozzám, azonnal kirántom a lábuk alól a talajt. Na ez az, amiért zenélek.” Ez a rock'n'roll in excelsis; hím kegyetlenség, düh és hevesesség, ez a LÉNYEG. Könyvünk megírásának egyik célja tehát új területek föl kutatása volt, vajon elképzelhető-e olyan rock'n'roll, amelyet nem hat át teljesen ez a fajta szabadjárá engedett, erőszakos szenvedély.

A *Szexuális forradalmak* nem arra tett kísérlet, hogy a rock lázadóit az erkölcsrendészet bírának ítélőszéke elé citálja, munkánk sokkal inkább problémafölvetés, mint tárgyalás. Sőt, ami azt illeti, a könyvben előforduló művészek legtöbbje olyan, akikért teljesen odavagyunk. Néhányan minden

idők „legelvetemültebb törvényszegői” – Stones, Stooges, Nick Cave stb. – közül örök kedvenceink. Tulajdonképpen egyszerű az alaptételünk, e művészek rendkívüli életszerűsége nem vonatkoztatható el választott fedezéküktől, a „beteges” nemi beállítódottságtól. Ugyanis ami ezeket a lázadókat annyira erőteljessé teszi, az éppen a kitörés pszichoszexuális dinamikája.

Természetesen el lehet menni a rockban feszülő energiák kérdése mellett anélkül, hogy „egyetérténénk” annak nőellenes késztettségében, vagy még tudatosabban oda lehet e problémára figyelni. A nőknek évekig abban sikerült fölmentésre találniuk – az analízis hideg, érzelemmentes világában –, ami tisztán elnyomónak tűnt számukra (pl. Led Zeppelin, Guns’n’Roses). Ez kicsit arra emlékeztet, amikor rémület fogja el őket egy kilótt rakétalövedék láttán, de figyelmen kívül hagyják, hogy mi hajtja (mizogínia), illetve ki a célpont (te!). Vagy arra, amikor lélegzetviSSzafojtva bámulják a piramisokat, s közben véletlenül megfecedkeznek az őket emelő rabszolgák kimondhatatlan szenvedéseiről.

Ha mégis úgy döntesz, hogy a kritikai éleslátás ösvénye mentén haladsz előre, és belefogsz a rock pszichoszexuális támasztékainak elemzésébe, hamarosan egy kettős kötelezettség interzónájában találsz magad – megfeszülsz a rock rajongótábora meg a feminizmus, illetve az esztétika és az etika egymásnak ellentmondó pólusai között. Ellen Willis *Beginning to See the Light* című esszéjében pontosan erre az ambivalenciára érzett rá, s küzdök is a nyilvánvaló paradoxonnal, hiszen mint feministát sokkal inkább érdekli a Sex Pistols abortuszellenes szóáradata, a *Bodies*, mint a „női zenék” egészséges pozitivizmusa. „Az a zene, amely ennyire bátran és agresszívan fejezte ki mindazt, amit az énekes akart, szeretett, gyűlölt – mint a jó rock and roll esetében –, engem is arra késztetett, hogy hasonlóképpen cselekedjek; így, mégha tartalmilag nőellenes, antiszexuális, bizonyos értelemben antihumánus is, biztatott engem a forma a magam szabadságharcára. Hasonlóan működött a másik eset: a félnék zene engem is szégyenlőssé tett, akármilyen is volt politikai háttere.”

Ez a paradoxon határozta meg kezdettől fogva a mi gondolkodásmódunkat, még mielőtt ráleltünk volna e paradoxon tömör megfogalmazására Willis könyvében. És természetesen nem oldottuk meg az esztétika vs. etika, gyönyör vs. felelősség dilemmáit, mindössze hozzájárultunk egy nehezen elért fegyverszünethez. Néha még arra is gondoltunk, vajon képesek leszünk-e olyan ártatlanul hallgatni a Stonest vagy a Stoogest, mint azelőtt. Noha az írás nem volt interferens élvezetünkkel, meg kell jegyeznünk, hogy a hajlandóság a feladásra mindig is megvolt bennünk, zenehallgatásainkat mindig is beárnyékolták mindazon eredmények, amiket sikerült napvilágra hoznunk. Nem mondhatod, hogy nem figyelmeztettünk.

Domokos Tamás fordítása



## Szexuális forradalmak

Flörtölés az úrral: abjectio a rockban

„Ez egy lágy, behódoló aktus, egy nyirkos és nőies szívóerő...

A nyálka... betegesen édes feminin bosszú... A nő szex

obszcenitása mindaz, ami teljesen kitárulkozva tátong.”

Jean-Paul Sartre: *A Lét és a Semmi*

A harcos, lovagi rock ifjúkori idealizmusa megkísérli felülmúlni a felnőtté érés biológiai valóságát: a hormonális izgalmakat, szokatlan és kitaró vágyakat, nyugtalanító testi változásokat. Az Icarus-rock egy fennkölt, magasztos birodalom felé emelkedik (politikai igazságosság, lelki absztrakciók), eltávolodik az emberi létezés közönséges állatiasságától, s megpróbálkozik az *abjectio* nedves, sötét impériuma fölötti lebegéssel.

Az 'abject' Julia Kristeva terminusa a ragadós folyadékokra (anyatej, ondó, hüvelyi váladékok, menstruáció, nyál, orrváladék, ürülék, vizelet, genny), amelyek elmaszatolják a határt én és nemén, bent meg kívül között. Halmazállapotukat tekintve nem cseppfolyósak, de nem is szilárdak: *szenyeződés*ek, kiűzendő nyálkák, ám nemcsak azért, hogy a test folyamatosan tiszta és megfelelő legyen, hanem egy erőteljes ego fenntartása érdekében is. Ezek az anyagok akkor abjectek, amikor visszatérnek az (Kristeva szavaival élve) 'anyai iszonyatba', abba a körvonalaiiban elmosódott stá tuszba, amelyből fokozatosan kiemelkedik a gyermek bizonytalan önértékelése.

*Sexual Personae* című művében Camille Paglia az ember 'nyálkától való evolúciós borzongás' -áról ír, az anyaméh 'miazmikus mocsara' visszhangzásának eltérítéséről. Úgy véli, a Nyugati művészet, irodalom az Anyatermészet folyékonyosságának/változékonyságának elkerülése, illetve e szörnyű hatalommal – mint az ördögűzés rituáléja – való konfrontálódás között oscillál. Ez utóbbi példáinak láncolata a Charybdis mitológiai figurájától Jonathan Swift *A hölgy öltözőszobája* című művében tapasztalható finnyasságáig (A Szerellem Királynőjét taszítsam el / mert bűzlő iszapból emelkedett fel?), Edgar Allan Poe gótikus horrormeséiig, mint *A Maelström poklában* és Coleridge *Rege a vén tengerészről* című munkájáig (amiben, írja Paglia, 'a nyílt tenger rothadó sírrá... démonikus anyaméhé válik') terjed.

Sartre komoly ambivalenciát érzett fluidum és a feminin kapcsán is, ahogy azt esszéjünkben Margery L. Collins és Christine Pierce kimutatják (*A mélyedések és a nyálka: szexizmus Sartre pszichoanalízisében*). A *Lét és a Semmi*ben a filozófus visszaborzad a nyálkától, ami valami rémisztő, piócaszerűen puha, ragaszkodó és 'kezelhetőségétől függetlenül fenyegető' valami. A nemi aktus során a falloszt a vagina 'veszélyezteti'. Sartre szerint a nő nemiség 'egy telhetetlen száj, amely felfalja a péniszt... A szerelmi aktus a férfi kasztrációja, ám ez bizonyosan azért van, mert a szex egyféle üreg.' Azonban a freudista Ferenczi Sándor szerint a hím nemi vágyat az uterinális ürességbe való visszatérés reménye hajtja, űzi, amitől éppen Sartre annyira rettegett. Ferenczi számára az emberiség óceanisztikus miszticizmusa egyszerűen az anyaméh utáni atavisztikus sóvárgás szublimációja.

Megfulladni 'a szerellem tengeré'-ben: ez a Férfi legrejtettebb vágya s legsötétebb félelme is egyben. Ezen szennyeződés azért inspirálja a gyönyört éppúgy, mint a szubjektumba csepegtetett irtózás érzetét, mert a kisgyermekkor elveszett paradicsomának vérfertőző világát elevenítik föl. Az incesztus tiltása, mivel véget vet anya és gyermek szimbiózisának, megteremt az identitást, ám az incesztus mindig földere: egyszerre lehet gyomorforgató, az önazonosságot darabokra zúzó

regresszió és őszintén kívánt elhasználni (ó) d) ás-elfogy (asz) t) ás. Dionüszoszt – az ego fölbomlásának és a mámor istene –, a lázadó archetípusát, akit felháborít, felingerel az incesztus tabuja, folyadékokkal azonosítják (vér, életnedvek, bor, tej, ondó). A dionüszoszi művészet összeolvasztja a formát és a vonalat, a kóaszt, a dezorientáltság állapotát keresi. Ehhez hasonlóan a rockban a dionüszoszi hagyomány nem egyéb, mint kacérkodás az abjecttal, szó szerint a határon élés tematizálódik: toporgás az eredendő formátlanság ingoványának, a feledés meredek partjának szélén. Ha Dionüszosz életbevágó, maszkulin lendülete lankadni látszik, megmutatkozik a fenyegető mocskok – a maga pórségében.

Az abject fölbukkanása a rockban a hatvanas évek végére tehető, amikor elapadnak a lázadás energiaforrásai, és a rock *elnehezül*. A magaslatok után a megalázó zuhanás. A *The Stooges* (1969) című lemez első oldalán a '1969' zajos, tinédzserkori lázadása meg az 'I Wanna Be Your Dog' lealacsonyítás utáni vágya a 'We Will Fall' teljes kimerültségébe fordul át, egy tízperces mantrába, amelyben a nirvána azonos a bénultság állapotával. Iggy Pop nihilisztikus erőszakossága az üresség imádatává alakul át. A dal egy rockmauzóleum, amelyet márványszerűen díszítenek a The Doors 'The End'-jére visszautaló indiai raga\* mély, monoton hangjai. Amíg azonban Jim Morrison a kataklizmát egyfajta lelki újjászületés prelúdiumaként képzelte el (ld. Eliot: *A puszta országa*), a 'We Will Fall' végállomás, a halálöszön győzelme az erősz fölött, visszatérés a méh/sz-gödörbe.

A második album (*Funhouse*, 1970) hasonló röppályán mozog. Az első oldal egy hím szexuális kaland struktúráját vázolja a ragadozótól (Down on the Streets) az erőszakos közönsélesen keresztül (Loose) a vehemens (el)szabadulásig (TV Eye) s a bizsergető lelohadás utóhatásáig (Dirt), amely számban Iggy Pop hangja is elhasználódik. A korong B oldalán, a 'Funhouse'-ban a mértéktelen szex, drogok és rock'n'roll az első járóka: túl sokáig voltunk, mondja, 'elválasztva egymástól', most már – végre – mulassunk egyet az ősi bűzben. A zene érdes gitárok szinte ellenállhatatlan özöne, amelyet még hangosabbá tesz a szabadon csapongó szaxofon újszületőre emlékeztető sírása-or-dítása. (Iggy Pop színpadi mozdulatai közé tartoznak a hüvelykujj-szopogatás és lábközvakarás-szolgáltatás infantilis gesztusai.)

A *The Stooges* az állatiasban kedvét lelő magatartása a punkban a szexualitással szembeni ellen-érzéssé fajult. A punk mint stílus a sadomazochizmusból meg a fetisizmusból emelt át részleteket a maga világába: perverziókat, amelyek a testiség intimitását olyan, körületekintően kodifikált rituálékkal helyettesítik, amelyek karnyújtásnyi távolságban tartják a húst s a fluidumokat. A punk alapjában véve a szexualitással szembeni közönyre tanított. De a közömbösség kifejezésének mélyén (Rotten: ásis! csak egy másik havibaj) az elszigetelődéstől való félelem bujkált. A Sex Pistols egyik legkiemelkedőbb nótája, a 'Submission', a szerelem óceánjába fulladás témáját dolgozza föl. Briliáns szójáték a cím, amelyben az alávetés (akár a szexuális rabszolgaságban) jelentésével fonódik össze női nemiség mélytengerébe való alámerülés képze. Rotten számára a nő tényleg kifürkészhetetlen, feneketlen szakadék volt, amely identitását fenyegette. A szám zenéje maga a Sex Pistols; leginkább baljóslatú szerzeményeik egyike, borongós, súlyos zakatolás, amelyet háborzongató háttérvokál valamint tengeralatti, delfinek beszédére s hanglokátorokra emlékeztető visszhangok díszítenek. Rotten végül beletörődik sorsába, amint e világ 'rejtett áramlatai' lerántják végzetébe, elkialtja magát a szerelem félelemmel teli megerősítéseként: 'meg akarok fulladni!!!'

A 'Submission' metaforája talán kölcsönzés – tudatosan vagy sem – John Scale 'Momamma Scuba' (*Fear*, 1974) című számából. De Rotten csinált valamit a szöveggel: tisztán lelke mélyéből fakadónak érezte. Pistols utáni karrierjében is visszatér ez a nemi kényeskedés, legfőltűnőbben a Public Image Limited 'Track 8' című dalában (*Flowers of Romance*, 1981), amely egy korántsem kielégítő szexuális párviadalt mond el a kirobbanó zsír és a tátongó alagutak érett képzeivel.



## A sírokat gyönyörű lányok ássák

„Azerotikus megadás legizgatóbb pillanatában, ahogy az aktív, pulzáló hím erekció alábbhagy a sokkal passzívbab (feminin) ejakulációs görcsökkel és a medencetájéki belső összehúzóódásokkal-expanziókkal egyetemben, a hím azután sóvárog, hogy átengedje magát passzív, fogékony, feminin-csecsemő kívánságainak. Ám az a férfi, aki retteg az efféle vágyaktól, érzésektől, gyorsan kiszabadítja magát... Az ilyen férfi számára az erekció: élet; ejakuláció majd összetöporodás: halál.”

Louise Kaplan: *Női perverziók*

A fenti Kaplan-gondolathoz valami nagyon közelálló – rettegés a szerelem béklyóitól, amelyekkel szemben egy végtelen, legyőzhetetlen erekció defenzív látomása áll – fejeződik ki a The Stooges 'Ann' című szenzációs, fölkavaró nótájában, amely a 'Submission' egyik prototípusa. Iggy úgy érzi, magatehetetlenül hánykodik barátnője kitárgult pupilláinak 'úszómedencé'-jében. Álmodozása gyönyörteli, de közben gyöngye is, levert; a lány megtörte 'akaratát'. Ezzel párhuzamos jelenet zajlik le Sartre *Nincs kiút* című művében, ahol Garcia visszautasítja Estelle csábítását: 'Nem hagyom magam tekinteted mocsarába süllyedni. Puha vagy, nedves. Aah! Mint egy polip... akár egy ingovány!' 'Ann' balladáját Iggy elkábult Sinatra-hangon éneklí a gitár narkotikus kódén keresztül. Hirtelen azonban azzal a dilemmával szembesül, amelylyel a Freikorps katonája, amikor szemközt találja magát a fenyegető csöcselékkel; Theweleit így ír erről: 'a hatása alá kerülsz, vagy ölsz'. A halk dúdolás hirtelen vadállati morgássá fajul, majd egy bizonytalan 'szeretlek' mozdítja ki a szerelem téttlenségéből a kimondás által, amit Iggy csatakiáltása pecsétel meg: 'MOST'. S máris lángra lobban a dal, ahogy a petyhüdt gitár hangja ríffé merevedik, kemény lesz, tomboló, mindamellet a tónus mélyén ott bujkál a veszélyérzet. Oda a szerelmi idill, mihelyst a fallikus vágy fölúti gusztustalan fejét.

A rock hemzseg a női nemiség 'mélység'-étől visszahőkölő daloktól. A John's Children 'Smashed Blocked'-jától az Eyes 'You're Too Much'-áig a hatvanas évek freakbeatje megállíthatatlan vágyaktól és nemi megbéklyózottságtól való rettegés szédítő forgataga. A 'You're Too Much'-ban a nő túl fűrg, túl tüzes – kezelhetetlen a férfi számára. A lány egyre fiatalabb, vadabb generáció tagja, 'szerved, ha elernyedek'; különös fordulat egy másik Eyes nóta, a 'My Degeneration' ismeretében, amely a hatvanas sokkal jellegzetesebb jelenetében enged betekintést: a fiú kigúnyolja a lányt, aki túl prűd, frigid és gyerek-es-etlen vágyai kielégítéséhez. A 'You're Too Much' végére az énekest hangáradat nyomja el, előretörnek a gitárok – az egyszerre döbbenetes és csodálatos nemi apokalipszis hallható káprázataként.

Jó másfél évtizeddel később a The Smiths 'Pretty Girls Make Graves'-e (1984) hasonló őszinteséggel ismerte be a hím gyöngeségét a női mohósággal szemben. A szám címét talán Jack Kerouac-tól (kedvenc mondásai közé tartozott) kölcsönözte Morrissey, ám a dal sokkal kevésbé szól a letelepedés fenyegető érzéséről, mint a nemiségben való elnyelődés horrorisztikus víziójáról. Morrissey plátói, magasztos és spirituális kapcsolatra vágyik, a lány viszont testét akarja megkapni. A rocklázadás szellemes megfordítása, érdes magatartásformáinak ellentettje Morrissey hervadozó violasága, míg a nő türelmetlen, nemileg koraérett útonálló. Összeáll az első tuskó-de-férfiassalakkal, hogy bemutassa önmagát; a keserű Morrissey magára marad. Előfordulhat, hogy a 'gödör', amelyet gyönyörű lányok ássnak, nemcsak a férfi köddé lett romantikus képzelgéseinek sírja, hanem – sokkal inkább – az ejakulációból és lelohadásból eredő halál metaforája is, amely – Louise Kaplan szerint – a férfi nemi rettegésének forrása?

A rock'n'roll történetének egyik legkíméletlenebb szembesítése az 'anyai iszonyat' birodalmával a Sex Pistols 'Bodies'-a (*Never Mind the Bollocks*, 1977). Ez talán a legfenyegetőbb, legösszszefüggéstelenebb szám a Pistols életművében. Az akkori brit zenei sajtó teljesen összezavarodva próbálta hozzákapcsolni a dal nyilvánvalóan abortuszellenes szellemiségét ahhoz a politikai beállítottsághoz, amelyet a punkról magának elképzelt. A nótából áradó düh, undor az emberi létállapot szélére taszítja a 'Bodies'-t, a 'Belsen Was a Gas' mellé. Mindkét dal zajos áradat, egy fekete lyuk mélyébe szálló rock'n'roll – fekete lyuk, amely megmagyarázhatatlan módon életre kel, majd támadásba lendül. Rotten a katolikus blues hangján üvöltözik: irtózással tölti el (mintha a hasüregben lenne) az emberi létezés bestialitása, hús és vér rettenete.

A 'Bodies' már nem lehetne képszerűbb, érzékletesebb annál, amilyen, Rottenből felszínre törnek a bugyogó, kiválasztódó váladékok képei. Dalbéli személyisége kettéhasad a felelősségét el nem ismerő apa és a sikoltó magzat ('anya, én nem vagyok állat') között feszülve. A lány, Pauline, csak valamicskével több egy állatnál. A tény, hogy egy gyárban dolgozik, látszatra a női biológikum gépies természetét hangsúlyozza, amely mechanikusan állítja elő az életet. A magzat elhajtása egy végében zajlik le, figyelmeztetve minket, hogy immáron az emésztő- valamint a kiválasztó szervek világában vagyunk. A 'Bodies'-ban a női szervezet, természet a rabszolgájává teszi a férfit.

Az abjectio elembertelenítő, gépszerű minősége illetve az indusztrializált élet totalitárius természetének közötti kapcsolat ábrázolásának továbbfejlesztője a Throbbing Gristle lett, amely úttörő szerepet vállalt az ipari zene mint poszt punk műfaj kialakításában. Az együttes mindvégig a 'konfrontálódni a feltevésekkel/színlelésekkel' elve mentén haladt, folyamatosan próbára téve közönsége toleranciáját. Zenéjük a brutalitás, elembertelenedés, lankadatlan mértékű ocsmányság világának tükré, amely lefokozott, megcsönkített hangok olyan al(só)-világi határaihoz ért el, amelyeket túl lépni mind a mai napig sem sikerült. A Throbbing Gristle elsőként járta be az indusztriális mániák (hang)tartományát: sorozatgyilkosok, összeesküvés-elméletek, az elme tudatküszöb alatti kontrollja, stb. Megteremtették az indusztriális attitűdöt, amelynek lendülete a valóság levetkőztetésével próbálkozik egészen ennek epidermiszéig, hogy lelepleződhessen a mindennapok külszínével eltakart zsigeri förtelem. A Gristle életművében a nő lett a viziszekciók privilegizált áldozata. A 'Slugbait' egy 'gonosz fiú' elkoptatott meséje, aki kiveszi egy hetedik hónapban lévő anyából a magzatot, majd leharapja a fejét (a szám későbbi verziójába beépültek egy kislány gyilkosának magnóra vett vallomásai). A 'Hamburger Lady' betekintés egy – a valóságban megégetett – áldozat szörnyűséges törvényszéki jegyzőkönyvébe. A Throbbing Gristle név egyszerre céloz a falloszra meg a húsba zárt létezés abject-szerű természetének érzékelésére, egyfajta emlékeztető: élni annyit tesz, mint a tudattól független folyamatok (kiválasztás, szaporodás, leépülés, halál) és erőszak örökké jelenlévő lehetőségének alanyául szolgálni.

A Throbbing Gristle a COUM Transmissions nevű radikális művészeti csoportból formálódott meg. A Gristle-höz hasonlóan a COUM tabudöntőgető konfrontálódásainak fő irányai azt hangsúlyozták: a női test, szexualitás undorkeltő. 1976-os *tour de force*-uk, egy londoni kiállítás az Institute of Contemporary Arts-ban a 'Pornography' címet kapta. Pornómagazinokat kereteztek be és címeztek meg műalkotások gyanánt; mindegyikben a COUM tagja, Cosey Fanny Tutti szerepelt, aki művészetének részévé tette munkáját, pornómodellkedését. Más installációkban kapott helyet egy sorozat Venus De Miloról, amint használt tampont tart mindkét kezében; egy Art Deco órából kivették a szerkezetet, aminek helyére Milo egy hónap alatt elhasznált tamponjai kerültek; egy harmadik mű pedig az élet ciklusait szimbolizálta: másik hónapnyi, elhasznált tampont raktak egy doboznyi nyű közé, amelyek idővel legyekké fejlődtek. A menstruáció-mániás COUM számára a női test újratermelése egyértelműen a 'félelmetes igazság' jelölője, feneketlen mélység, amelybe a magas művészet fennhéjázó elbizakodottsága sülyedt. A női abjectio átfordult a gyalázás hím fegyverévé – nagy sikerrel, ugyanis a 'Pornography' megdöbbent főcímet provokált ki a brit sajtóban, sőt, parlamenti vitává terebélyesedett.



A The Birthday Party a punk nemi viszolygását másik irányba mozdította el, visszafelé: a The Stooges, The Doors, rockabilly és a blues nyomvonala mentén újra kapcsolatot teremtett a későromantikus költők, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont lázas vízióival. Nick Cave szövegei a The Birthday Partyban (és későbbi karrierje során) az abject virágzásának legteljesebb, legförtelmesebben érzéki bizonyítékai a rockban. A The Birthday Party első, nevüket viselő (1980) és második albumán (*Prayers on Fire*, 1981) a hányinger, a feszengés, a kórosodás zenéjét játssza. A 'King Ink' című dalban Cave alteregója – a lázadó tudomány klasszikus, hencegő antihőse – úgy érzi magát, mintha 'levesestálban úszkáló bogár lenne. Számaiban Cave a melankóliát fuldoklasként, az unalmat egyfajta nyúlós dologként éli meg. A *Prayers on Fire*-ben a tekintet beteges, az orrlukák kitágulnak a rémülettől; a szövegek tele vannak egyfajta pszichedelikus rosszkedv nyomorúságos képeivel, egyhangú színekkel, nyirkos textíliákkal, kellemetlen szagokkal, amelyekhez lüktető, ám gyászosan komor jazz-punk dallamok társulnak.

A *Junkyard* (1982) című albumukon és az ezt követő EP-ken egyre visszafordíthatatlanabb ütemben gennyесedik el az abjectio problematikája. A 'She's Hit' a nők sebezhetőségéről szóló blues sirám, meggyászolja a férfi kezei között 'női masszát'-vá rothadó szerelmeseket. A 'Deep in the Woods' (*Bad Seed* Ep) meggyilkolt szerelmesének testébe mintákat vésnek a férgek, a nők különös vonzalma a halálhoz azt sugallja, hogy csak a bolondok esnek szerelembe. Cave vízióiban gyakran olvad össze tökély és rothadás. A 'Mutiny in Heaven' (*Mutiny* EP) paradicsoma férgektől hemzse-gő, szeméttel teli hely, amely Lautréamont 1868-as, *Maldoror* című regényének látomását idézi meg: az elhagyatott királyság, ami fölött egy korrupt, szenilis istenség elnököl a fekália trónján ücsörögve, s emberi lényeket puhít forró vérben, hogy bezabálásukkal csillapítsa féktelen húséhségét.

A The Cramps a The Birthday Party sex'n'horror stíliájának rajzfilmváltozatát teremtette meg. A rockabilly e fundamentalistái az ősi rock'n'roll 'igazi szellemé'-nek föltámasztását tűzték ki célul, amely nem egyéb, mint az ötvenes évek hírnélzódójának megzabolázhatatlan ösztönei és elfojtott libidója. A puritán Délben a szex bűnös, igazán szennyес dolog: a The Cramps az alacsony értékű mozifilmek kliséivel szédítette meg a rock'n'roll mint az ördög zenéjének ideáját. A 'What's Inside A Girl', 'Smell of Female', 'Her Love Rubbed Off' című számaik *ad nauseam* kinyilatkoztatások: az együttes tagjai újjászületett Mocsárlakók, akik imádnak hentelegni a női test kiválasztó szerveinek szennyében. Még nevük is a női test iránti hazug elragadtatás kifejezője, hiszen az amerikai szlengben a szó a menstruációs fájdalmakra utal.

A nyolcvanas évek közepére az indusztriális műfaj és a The Birthday Party groteszkjének iskolája hatni kezdett Amerika poszt hardcore bandáira. A Butthole Surfers, Big Black, Scratch Acid és a Killdozer zenéjében az abject az embert hússá redukáló szélsőséges tapasztalat fixációjában ütötte föl a fejét. A sorozatgyilkostól a tébolyult erőszakig, az autóbalesetekig és a szétroncsolódás-csonkoltság különféle bizarr formáig. A Butthole Surfers törvényszéki és kórházi boncolások filmfelvételeinek vetítése közben játszott. Autóbalesetek, nemváltoztató operációk képei sorjázta koncertjeiken. A Big Black 'Cables' című számában szórakozásként egy mérszárszék meglátogatása vetődik föl.

A Scratch Acidet különösen rabul ejtette mindaz, ami nemcsak a lélek nyugalmát, hanem az emberi forma szerkezetét is fenyegeti. Nevüket viselő első és *Just Keep Eating* (mindkettő 1986-os) című második albumukon hemzse-gnek a számokban a pusztulás, felbomlás képei, a zenéből pedig árad az elemi erejű, rossz szájszag: mintha a halál kipárolgása lenne. A 'Holes' férfiszereplője rádöbben, hogy élete csupán rövid közjáték aközött, hogy kicsuszszan egy lyukból (ami a vagina), majd visszapottyan egy másikba (a sírgödörbe). A 'Spit A Kiss'-ben a test a 'legyek tenyészhelye' lesz. A Scratch Acid és a rokon szellemiségű bandák bensőséges kapcsolatot vélnek fölfedezni a hanyatlástól, felbomlástól való félelem és a nőgyilkosság iránti késztettség között. A nők ugyanis – a születés processzusával való szoros kapcsolatuk miatt – félelmetes erővel rendelkeznek,

amely csak földarabolásuk által üzhető el. Így ideiglenesen elmúlik a veszély, megerősítést nyer a férfi uralma és teljessége.

A test belseje iránti elragadtatottsághoz tartozik egy misztikus elem is: konfrontálódni az abjectio során annyi, mint fölfogni az emberi létezés végső, *nyers* igazságát. A brit Godflesh már nevében is megragadja a transzcendencia a megalázásból ideáját. A 'Spine Nerve Shatter' című számban (többek között) a megemésztődés és elnyelődés az eredendő ősmasszában valamiféle megsemmisüléssel járó extázis. A Godflesh híd volt az avantgarde/poszt hardcore szcéna és a heavy metal egyik alműfaja, a grindcore között. Ezen bandák a thrash metalt egy könyörtelen cséplőgéppé alakították át, csapkodó riffek és korbácsszerűen pörgő dobfutamok hallható vágóhídjává. Az organikus zenei áramlás legkisebb érzetét is brutálisan szakították szét a tempóváltások, a sebesség váltakozása, míg a kegyetlen szövegek morbid megállapításai a test organikus egységének veszélyeztetését hangsúlyozták. A Carcass szándékosan lendítette át a grindcore-ban mutatkozó húsábrázolási tendenciákat az önparódia szintjén, elérve egy nehezen megragadható határt, olyan számcímekkel, mint 'Excoriating Abdominal Emanation' vagy 'Crepitating Bowel Erosion'. *The Reek of Putrefaction* című albumuk borítója egy boncolt emberi maradványokból készült montázs míg a *Symphonies of Sickness* album külsejét egy lenyűzött bőrű emberi fej határozza meg. A Carcass zenéje éppoly sebészi, mint szövegei: bevágások s perforációk staccatós egymásutánja. A grindcore megigéződik mindattól, ami hátborzongató: testamentuma mind a fenyegetettségnek, mind a szinte érzéki csábításnak, amelyet az abject vet föl. A Skin Chamber például a 'megcsonkítás'-t 'áldás'-ként írja le: a fölnyitás és a csonkolás visszatérés a méh nyugalmába.

### Zárógát a folyón

A gyermeknevelés mindig is sarkalatos pontja volt, hogy megtanítsuk őket testfolyadékaik viszatartására (orrváladék, nyál, vizelet, ürülék, könny, gyomortartalom), s hogy úgy gondoljanak testbensőjükre, mint hitvány anyagok tárolójára. A *Hím fantáziák* című műben Klaus Theweleit azt mondja, hogy azok a Freikorp katonák, akik különösen szigorú gyermeknevelési módszereken mentek keresztül, megtanultak küzdeni egy 'tisztá és megfelelő test' fenntartásáért, jobban magukénak érezték a harcot, amely a Harmadik Birodalom fennmaradását szolgálta. A hím katonákról szóló szövegben egy téma – hogy a kommunista munkásosztály taszította bele Németországot a pöcegödörbe – variálódik a végtelenségig (dágvány, posvány, mélység, szennyvízcsatorna, trágyagödör, stb.). A protofasiszta katonák számára a tömegek valóban föl is lázadtak! Ennélfogva az első világháború utáni polgárháború kétfrontos küzdelem volt – a nagy test politikája, valamint a személyes test mikropolitikája –, a cél pedig a nyálás érzélgősség fenyegető áradatának elrekesztése.

A gyermeknevelés gyakorlata természetesen sokat lágyult az első világhétség óta. Mégis, figyelemre méltó, hogy a rock'n'roll milyen alaposan telítődött a testi folyadékoktól kapott élményes érzetével. Ennek ellenére jónéhány szám szól a gátak átszakadásáról – a protofasiszta gondolkodásmód egyik központi fóbiákkal teli metaforájáról. A leghíresebb a Led Zeppelin 'When the Levee Breaks'-e, amely együttest rengeteg kritika támadott a protofasizmus vádjával hiperfallikus fellengzőssége és Viking/Tolkien-szerű harcos megszállottsága miatt. A dal egy klasszikus blues, amit a Zeppelin ítéletnap boogie-vá dagaszt. Hogy miért azonosították a Plant and Co-t ezzel a dallal (a fekete gazdálkodók számára ezt hallani valós veszélyhelyzetet jelentett), csak találgathatunk. A nők azonban gyakran tűnnek föl számaikban démoni szerepben ('Dazed and Confused', 'Black Dog' stb.). Lehet, hogy a 'When the Levee Breaks' a nő behálózási praktikájával szembeni félelem allegóriája, amely eljut a kozmikus rettegés mesterként csúcspontjára?

Két évtizeddel később az Alice In Chains 'Dam That River' (*Dirt*, 1992) című számában újra előjön a védőgát átszakadásának metaforája, amely egy dohos gyászének tele rossz előérzettel, ami a szex kapcsán jön elő. Seattle grunge bandái közül a leginkább metálos Alice In Chains a Black



Sabbath és a Led Zep haldokló, nehézkes bluesát vitte tovább. Hangzásuk, riffjeik végítéletserűek, mintha egy test küzdene az ellen, hogy elmerüljön a reménytelenség mocsarában. A 'Them Bones' című számban az fejeződik ki, hogy mindannyian a sírba születtünk. Az együttes, úgy tűnik, osztja Louis-Ferdinand Céline kétségbeesítően lesújtó véleményét, miszerint az ember nem egyéb, mint egy parcellányi 'föltartóztatott rothadás'. A *Dirt* egészét áthatja az abjectio: a függőség öntudatlan parafizisét ('Junkhead', 'Godsmack'), ám legfőképpen a szerelem 'lassú kasztrációját' ('Rain When I Die').

## Kasztrációs blues

Ötvözve a Punk hadbanállását a heavy rock kétségbeesettségével, a grunge a *kasztrációs blues* hangja. A boogie ágyéktáji melója helyett a grunge dagályossága a *nem alámerülni* harcát testesíti meg. A Nirvana politikai és egzisztenciális impotenciáról énekelt, a 'kiheréltség, ivartalanítottság' állapotáról. Ann Powers úgy vélte, sikerük a rockközösség kétségbeesett kísérlete a fallosz föltámasztására (visszatérés a kemény, maskulin, agresszív hangzáshoz, a rockhoz, amely az ifjonti lázadás jelölője). Fontos azonban látni: a kísérlet *kudarccal* végződött, sokkal inkább büszkélkedés a kasztráció után keletkezett forradásokkal. Amikor az 'In Bloom' klipjében női ruhákba öltözve játszottak, a Nirvana nemcsak eltávolította/kigúnyolta a grunge hard rockos maskulinitását, hanem egyúttal életre is hívta a punkot (a maga eredeti jelentésében): a nőies, nemileg passzív fiút.

A Nirvana életművében rengeteg az utalás az emberiség elutasításának (szabályokat átlépő) ösztönzésére s arra, hogy az anyaméhben lehet csak menedékre lelni. A *Nevermind* borítóján a víz alatt úszó kisbaba előtt fityegő, horogra akasztott dollár arra csábítja, hogy hagyja el magzati paradicsomát a korrupt világ kedvéért. A 93-as *In Utero* első slágere, a 'Heart-Shaped Box' az anyaméh utáni nosztalgia és a nemi/érzelmi behálózódástól való félelem érzéseiről tépelődik. Cobain könyörög, vissza szeretne kerülni a biztonságos helyre, ahol fejét a 'köldökzsínór hurokába' teheti; szeretné, ha beszippantana 'magnetikus kátrányoshordód'. Az imént idézett képek valószínűleg Cobain megosztott késztetéseit dramatizálják. Egyrészt az elszakadás vágyát az otthon fojtogató kényelmétől, másrészt pedig belső késztetést az emberiség elutasítására egy olyan világban, ahol a maskulinitás manifesztációi többnyire gyűlöletesek; a gyermekké válás, a kiheréltség vágyát. A 'Heart-Shaped Box' metaforái a Sylvia Plath és Anne Sexton költészetében megjelenő, halál késztette érzelmi képzelgéseket is fölidézik (Sexton egyik versében arról ír, hogy a sikertelen öngyilkossági kísérletek mindig fölidézik egy 'majdnem megnevezhetetlen vágy' oly édesen bódító érzését, narkotikumát). Cobain vágya, hogy visszavonuljon a világból egy menedékhely dermedt terébe, heroinfüggőségig alakult, amitől virágba szökkent halálvágya (a megadás, amit Freud nirvána-elvnek hívott: minden organikus életforma arrafelé tendál, ahol a lehető legkevesebb irritáció éri, az élettelenység állapota felé). 1994 áprilisában Cobain főbe lőtte magát.

Ez a feminin identitás (az *In Utero* egy másik számában leszögezi, 'hogy sohasem volt apja') Cobaint méginkább az abjectio bűvkörébe vonta. Ami leginkább megmagyarázza azt, hogy a Nirvana miért pendült egy húron a grunge ifjakkal, az agóniájuk, amely pontosan a stagnálással szembeni védtelenség érzése. Az értelmezők szerint a Nirvana rajongótábora a 'lógósok' generációja, céltalan húszkörülválmak, akik képtelenek személyes vagy politikai aktivitásra. Cobain is hasonló érzelmekről beszélt, miszerint 'undorodom generációm apátiájától, az enyémtől is, és gerinctelenségemtől'. A Nirvana zenéjét áthatja a lógós frusztrációja, aki gerincessé akar válni. Ám a Clash-től eltérően a Nirvana nem tudott elmozdulni a szunnyadtól a militáns felé, s ez szinte az egész amerikai undergroundra jellemző; mindvégig szkeptikusak maradtak a kísérletek kapcsán, amelyek a rock politikussá tételel, mozgalommá szervezését tűzték ki célul.

A holtpontról elmozdulni késztetésének egyik irányát mutatta meg Henry Rollins. Korábban, a nyolcvanas évek elején a Black Flag nevű hardcore csapat énekese volt, amely zenekar sérült



maszkulinitásának katartikus, lökésszerű rohamai (olyan albumokon, mint a *Damaged* és a *My War*) elsőrendű forrásként szolgáltak a Nirvana számára. Szólóban Rollins a Black Flag Sabbath inspirálta esztétikáját fejlesztette egyfajta szolipszisztikus harci rockká. Némi Robert Bly, Mishima Yukio és Travis Bickle (a *Taxiőfő* virrasztója) – Rollins megveti a szolidaritást, de visszautasítja a lógóssá lenni kellemes parancsát. Iszonyatos fizikumával, nulláshoz közeli hajával, csupa életerő fellépéseivel és 'ne baszkodj velem' aurájával Rollins egyszemélyes hadsereg, akiben folyamatosan szól a vészjelző.

De ami ellen Rollins hadat viselt, az korántsem külső fenyegetés, mint az abjectio: teste és lelke a csatatér. Sokatmondóan ír majdnem misztikus tulajdonságáról, a súlyokkal való munkáról, az énekes bevallotta, hogy tizenévesként 'egyáltalán nem éreztem önmagam'. Mindaz, ami voltam, az összes félelmem s megalázottságom eredménye volt, amiktől szenvedtem.' Cobainhez hasonlóan Rollins is apa, hím viselkedésmóddal nélkül nőtt föl. Egy kedves tanára azonban megsajnálta, és megtanította edzeni; Rollins többé vissza se nézett. Azonban a bizonytalan önérzékelést folyton fönn kell tartani az abjectio sakkban tartása mellett. 'A Vastól távol töltött minden perc lelépti az agyam. Ellep a depresszió mocská... A Vas sohasem hazudik neked... Mindig ott van, mint jelzőfény az éj koromsötétjében... a legjobb barátom.' Rollins testépítésének majdnem autisztikus minősége (amit a 'nincs jobb mód harcolni a gyengeség ellen, mint erővel' tautológiája is bizonyít), amely elvezet személyes viselkedési kódexéig (első szabály: 'Ne kötődj. Semmihez, senkihez').

A Black Flag 'Damaged I'-ában Rollins teljesen kimerült, kasztrált. A Rollins Band világában viszont feszült és merev, üres-önző harci gépezet. Zenéje a lélek tai chi-ja, amely a testi/lelki éberség extatikus állapotát idézi elő. Mint a klasszikus túlélő vagy samuráj, Rollins szigorú edzésekkal automatizálta érzelmi reakcióit, s eljutott az embergép steril kegységig. Ő a Sabbath 'Iron Man'-je, felderíthetetlen, sérthetetlen, legyőzhetetlen.

## Nem vagyunk férfiak?

Minden idők talán legklinikaibb hangzású rock'n'rollja a Devo nevéhez fűződik. 1978-ban a Devo, előlmaszva Ohio sötét lyukaiból, az emberi test gusztustalansága felé mutatott kényeskedő vonzódást, amit valószínűleg a punk testtel szembeni visszaborzadásának folyományaként értelmezhetünk. Viszont a Devo morbid mániakussága megelőzte a punk tabuk elleni támadását. Kora hetvenes évekbeli anyagaik (ezek utólagosan kerültek forgalomba *Hardcore Devo I-II* című kompilációk formájában) grotesksége úttörő. A 'Soo Bawls' diadalének egy kedves mongoloid idiotához címezve, akinek vécévizéből minden srác kortyolni akar. A 'Buttered Beauties'-ban a fekete szépségek az énekes feje fölött piszkítják be nagy 'fényes seggüket'. A 'Midget' protagonistája, akinek teste egy kisgyermeké, vágyai viszont egy felnőtt emberéi, egész nap anyja szoknyája alatt játszik, míg apja be nem rakja egy otthonba. Ekkor még a Devo a kora hetvenes évek Amerikájának oly népszerű raunch and boogie zenéjének egy robotikus, higiénikus változatát játszotta, amelyből hiányoztak a jellemző nemi váladékok: az együttes lecsapolta őket, de csak azért, hogy visszaszívargatassa őket gyarló szövegeibe.

Az *Are We Not Men? We Are Devo* (1978) albumában egy a női test és a nemiség averziójától teli világ tükröződik. Az 'Uncontrollable Urge' című számban a gerjedelem a test tulajdonosának önkéntelen ürülésektől és izomrángásoktól való zavarodottságán keresztül fejeződik ki. Az 'I Saw My Baby Getting Sloppy' szexjelenete Sartre kaján tekintetén keresztül tárul elénk, s az énekes, Mark Mothersbaugh azt sirja el, hogy 'elhíjazta a lyukat'. A 'Shrivel Up' beszélője a hallgató arcát a halál és fizikai lelépülés tényeibe nyomja bele, miközben hőröge emlékeztet anyád elkerülhetetlen halálára. A 'Gut Feeling' pedig a régi hatvanas évek nőgyűlöletének elhaladását elemezgette szokatlanul színes, gyomortájéki és szaglószeri képek bemutatásán keresztül.

Ezen ízetlen, de furcsa módon függőséget okozó táplálék kísérfje pedig a 'de-evolúció' átlátha-

tatlan, de megfontolásra alkalmas filozófiája volt. Lényege, hogy az emberiség hanyatlik a tévé meg a reklám agyeroziót okozó hatásának köszönhetően. A Devo célja megszüntetni a rock'n'roll megmaradt kapcsolatait az ellenkultúra utópizmusával és újjávarázsolni a rockot a neokomformista, totalitárius popkultúra tökéletesen életképes elemeként. Az 'Are We Not Men?' és a 'Mongoloid' című számok a nyugati civilizáció pusztuló korszakában új szerepet kapó rock himnuszai. Paródia-ként a de-evolúció briliáns jóslatnak bizonyult: a nyolcvanas években a rock integrálódott az MTV-n, a reklámon és Hollywood mellékiparágain keresztül a szabadidő kultúra fő irányvonalába, amely egyszerre volt irányító és irányított.

Mégis, ami most a leginkább szembetűnő, az az, hogy a Devo undora milyen régimódi volt, szinte összhangban a zsidó-keresztény hagyomány testundorával. A csoport fő teoretikusa, Jerry Casale így beszélt: 'esztétikánk alapja az önironikus humor. Ehhez megvan a(z) [közép-nyugati] érzékünk... a szégyenérzet, hogy emberek vagyunk.' Szerinte a rockzene 'érdekes, mert mocskos – émeletítő, mégis egyenesen áll'. Kifejti, hogy 'a hatvanas évek tulajdonképpen a nemi szerveket előnyben részesítő szexhez volt hasonlatos. A hetvenes évek narcisszisztikus fordulata az orális, a jelenkor pedig az anális szakasz, s ez a pregenitális szexualitással, a gyermekkorral van összefüggésben. Újra mint ha a saját lyukadban turkálnál.'

A Devo pszeudofuturisztikus képzelgéseinek mélyén a legősibb rock'n'rollos nőgyűlölet rejtőzött. Casale egy interjúban elmondta: grafikát tanított egy főiskolán, ahonnan kirúgták, ugyanis egy hallgatólány elloptott tőle egy albumot tele Mothersbaugh rajzaival, s 'meglehetősen traumatikus élményben volt része, miután gondosan átnézte Mark Mothersbaugh képeit, amiken boldogan transzírozza a női testeket egy sebészeti helyiségben'. S miért viselt a Devo laboratóriumi kutatókra meg technokratákra emlékeztető uniformisokat? 'Azt mondtuk mindenkinek, hogy védelmet nyújtanak. Ha belegondolsz, csak egy gusztustalan hernyó vagy bármiféle kemény külső héj nélkül... Ha csak hangyányi méretű vagy, könnyű szétlapítani. Mint egy apró, fölgülemlett mitesszer.'

Kereskedelmi áttörésük idején a Devo elhajtotta a gitárokat a szintetizátorok rozsdamentes sterilizációja kedvéért, és húsiszonyuk a 'Whip It' szadomazochisztikus képein keresztül mutatkozott meg (szex a beszennyeződés kockázata nélkül). Interjúikban arról beszéltek, hogyan képzelik el a XXI. század új, ultratiszta nemiségét. Lenyűgözte őket a japán társadalom hatékonysága. Ám viszolygásuk a testtől és különösen a női test cseppfolyós abjectiója oly ősi volt, akár az Ótestamentum.

*Domokos Tamás fordítása*



## Joy Division: valaki elragadja az álmokat

*Itt állnak az ifjak terhükkel vállukon  
Itt állnak az ifjak, hová lettek hát?  
A pokol sötétebb kamráinak ajtóin kopogtattunk  
E határhelyzetben, belső kényszerre teremtünk itt  
Oldalt állva figyeltük az újrajátszott jeleneteket  
Önmagunkat úgy, mint soha még  
Az elfajulás, a nyomasztó emlékek képei  
Örökre bennragadt fájdalomaink  
Hová lettek? Hová lettek?*

1979. augusztus 27. Egy Leigh melletti mezőn – félúton Liverpool és Manchester között – zajló nevenséges fesztivál húzózenekara a Joy Division. E két város vezető független kiadói találkoznak itt (Zoo, Factory), hogy bemutassák tehetségeiket, akik az A Certain Ratio, az Orchestral Manoeuvres in the Dark, az Echo and the Bunnymen és a Teardrop Explodes.

A helyi rendőrség számára mindez idegenek invázióját jelenti: lezárták a várost, a bejáratnál pedig mindenkit megmotoznak drogok után kutatva. Autóm egyik utasa már az előzetesben ücsörög.

Az alkony fényeiben a Joy Division kezdi meg utazását. A következőt kapod: hátul egy nyurga dobos, aki egyszerre üt bonyolult és szimpla ritmusokat. A csúscsközeli pillanatokban Stephen Morris szintidobokkal támad, amiket a 'Ring My Bell'-hez hasonló diszkó-albumokon szokott hallani az ember. Baloldalt egy – züllött kóristafiúra emlékeztető arcú és öltözkéiben udvarias ifjúnak tűnő – vékony személy (Bernard Dicken, ahogy a későbbiekben nevezik) görnyed gitárja fölé, amiből ritmosos, gyakorta torzított zajtömbök áradnak. A hang kaszála halad előre a légben.

Jobbra a bajuszos basszista festett szőke bozontjával, munkásbakancsával, dupla soros zakójával: térdén állva úgy lóbálja hangszerét, mint valami fegyvert. Peter Hook basszusfutamai kiemelkednek a zűrzavarból: a Joy Divisionben úgy használják a dallam vezetésére, mint minden egyebet, ami a szerkezetet adja. Középen áll az énekes: rendkívül sápadt, néha izzad, magas, a szürke különféle árnyalataiba öltözött. Szigorúan vágott haja a római császárokat idézi.

Ian Curtis kezdetben szinte mozdulatlan, mintha végtelen türelemmel énekelne. A kiállás után azonban úgy tűnik, fölcsapták a kapcsolót: nyugalma hirtelen vad mozdulatokba csap át. Terjed a poén, hogy ez 'a haldokló légy' tánca – egy haldokló rovar görcsös végtagjait dobálja –, ám ennél sokkal tudatosabb. Ahogy végtagjai leírják hipnotikus félköríveiket, egy pillanatig nem tudod levenni róla a tekinteted.

Azután rádöbbsz: ki akar bújni a bőréből, az egészből, örökre, s keményebben próbálkozik, mint eddig bárki. Nem mindennapi. A legtöbb előadó tartózkodó a színpadon: csak részben tárja föl önmagát. Ian Curtis semmit sem tart vissza, mögötte maradnak a zenészek és az út minden egyes lépése; leugrik a szikláról.

A fellépés vége felé újabb szám következik, a 'Dead Souls', ami a lebegő gitár és a tántorgó basszus hullámvasújtjával indul. Néhány perc múlva Curtis elkezd: 'Valaki elragadja az álmokat'. Víziók járnak át: alakok a múltból, gúnyolódó hangok – szörnyű szépség. A coda elérkezésekor fölsikolt: 'Egyre csak hívogatnak, hívogatnak, egyre csak hívogatnak', hátunkon föláll a szőr. Ez az, megkerülhetetlenül: Ian Curtis fölébreszti a holtakat.

‘Elérkezett, ma bizonyára lecsillapodásnak mondanák, de akkoriban lusta tetűségnek neveztem,’ mondja visszaemlékezve Bernard Sumner. ‘El sem tudtam hinni, hogy profi zenész vagyok: csupán annyi ambícióm volt, hogy valami olyasmit csinálhassak, amit élvezek is anélkül, hogy keményen kelljen dolgoznom. Csak hagyni átáramolni rajtam az éter – ha! –, s én lennék a médiuma a rajtam áthatoló szellemek zenéinek. Csak heverésznék, miközben a zene kiütközne az ujjaimban, mert azt gondoltam, ez a művészet.

Nehéz dolog megfogalmazni, de furcsa módon soha nem esett szó köztünk a zenéről: létezett bennünk egyfajta megértés, nevesítésének soha sem éreztük szükségét. Úgy éreztem, a zene egy másik világ iránti elkötelezettség, amit a levegőből rántottunk elő. Úgy véltük, a zenéről beszélni ezen inspiráció végét jelentené. Ugyanígy soha nem beszélgettünk lan szövegeiről és színpadi előadásmódjáról. Azt hittem, ha végiggondolnám, mit is csinálunk, abbamaradna az egész. Arra gondoltam, ha valami nagyszerű történik, csak nehogy a napba nézzek, nehogy megtörjön a varázs.’

Az út mentén ácsorgó árnyék  
Örökkön téged idéz.

Bő tizennégy évvel ezelőtt, 1980. május 18-ának egyik hajnali órájában lan Curtis önkezével véget vetett életének. Teljes megdöbbenés. Az együttes másnap indult volna Amerikába. A ‘Love Will Tear Us Apart’ című dallal és a rögzítésre váró Closer című lemezzel a Joy Division éppen áttörésre készült. Chris Bohn később így írt az esetről: ‘Az öngyilkosság nem is annyira a sötétség szívébe, egy váratlan állomásra repítette el őket ... mindörökké megfagytak a felfedezés határán.’

Manchester zárkózott város, akár csak lan Curtis. A történet résztvevői nem siratták nyíltan, hanem belevágtak a New Orderbe, amelyik együttest ismertük és szerettük végig a nyolcvanas években. A kiadó, a Factory Records fölvirágzását a Joy Division segítette, a nem metropoliszbéli siker példájává emelkedett. Minden 1990-ben, a szerelem utolsó nyarán csúcsozott ki, amikor betört a Happy Mondays, és a New Order végre első helyre került a világbajnokságra írt ‘World in Motion’-nel. A szürkeségből ki a fényre, a sikerbe.

Mégis kitapintható maradt a Joy Division jelenléte, vagy pontosabban, hiánya. Olyan szerzők kezdték idézni őket, mint például Kurt Cobain, Courtney Love, Donna Tartt és Dennis Cooper, aki második regényének egyenesen a Closer címet adta. A képregény-készítő John O’Barr szintén tőlük merített, aki regénye, a The Crow mindhárom részét a szövegeikkel írta tele, bizonyos karakterek neveit is tőlük kölcsönözte, s könyvét lan Curtisnek ajánlja, ‘aki föltárta számomra az abszolút erőtelemben megmutatózó, leírhatatlan szépséget’. Mindez e sötét történet forgatása során hangzott el, amelyiken Bruce Lee fiát, Brandont véletlenül agyonlőtték.

1990 után kezdtem újra rendszeresen Manchesterbe járni, és Curtis hiányát rendkívül erőteljes eseményként éltem meg, amivel még akkorra sem jöttem tisztába. Ahogy a Factory és a New Order számára kezdtek rosszra fordulni a dolgok, szinte lehetetlen volt nem érezni az érintetteken, hogy halálát képtelenek földolgozni. Úgy tűnt, időszerű elmondani történetét. Fölvettem a kapcsolatot a tagokkal, a menedzserrel, a kiadó tulajdonosával és a feleséggel – Bernard Sumner, Peter Hook, Stephen Morris, Rob Gretton, Tony Wilson, Deborah Curtis –, s mindannyian, kivéve Grettont, aki szinte soha, beleegyeztek a beszélgetésbe.

Hamarosan megjelenő életrajzában, a *Touching from a Distance*-ben, Deborah Curtis az előadás mögötti valóságról ír, annak tényéről, hogy lan hipnotizáló stílusában egyre gyakoribbá váló epilepsziás rohamai tükröződtek, amikkel otthon kellett megbirkóznia. ‘Az emberek azokért a dolgokért csodálták, amik elpusztították’ – mondja Deborah. lan Curtis halála távolabb mutató sejtésekkel nehezített, személyes tragédia volt. Nem lehetett volna megelőzni? Amiről úgy véltük, művészi ördögűzés, hamisítatlan, könyörtelen önéletrajz volt? Honnan eredt ez a sötétség, és miért léptünk bele oly készségesen?



Átalakul a táj, megbánás nélkül  
A látás esélye, csodáld meg a távolságot  
Még mindig lenyűgöz – ám elfelejtetd  
A különféle színeket, árnyékokat  
Minden elkövetett hibáért  
Vállalom a felelősséget  
Útbaigazítások hiányában, a látvány oly tisztán kivehető  
A töltött fegyver nem megszabadító erő  
Hallom szavaid.

A Joy Division története – sokéval egyetemben – 1976. június 4-én kezdődött. A szárnyait bontogató Buzzcocks meghívására először jelent meg északon a Sex Pistols – a manchesteri Free Trade Hall fölötti apró teremben. Mint ahogy egy szuper 8-as filmfelvételtől kitűnik, Johnny Rotten a parányi színpad körül forgolódik a támadás és visszavonulás már stilizált rituáléja szerint. 'Iszonyúan érdekfeszítő és kemény volt, igazán fiatalos,' állítja Peter Hook. 'Valami elindult, s a zene csak másodlagos volt.'

Bernard Sumner: 'Hookyval és a roadunkkal, Terry Masonnel mentem. Valahol azt olvasta a Sex Pistolsról, hogy verekedés tört ki a színpadon, és elrágatott bennünket a koncertre. Nem gondoltam, hogy jók: úgy véltem, gyengék, de épp ezért tetszettek. Úgy éreztem, lerombolták a popsztárrá válás mítoszát: a zenészt, mint egyfajta istent, akinek áldoznunk kell.'

Iannel először az Electric Circusben találkoztam. Az Anarchy-túrán vagy a Clash buliján. Ian egy lan nevű sráccal jelent meg, mindkettőjükön zubbony: Ian zubbonyának hátán 'HATE' fölirat, egyébként szimpatikusnak találtam. Jóképűnek tűnt, de nem igazán beszélgettünk. Úgy egy hónappal később, amikor eldöntöttük, hogy énekest fogunk keresni – mert Hookyval alapítottunk egy bandát –, adtunk föl hirdetést a Virgin Recordsban. Ian fölhevített, mire én azt mondtam, rendben, O.K. Meg se hallgattuk.

Ian hozta a maga irányultságát. Akkoriban vetette bele magát az élet extrémiségaiba. Extrém zenét akart: a színpadon a végsőig akart elmenni, semmi átmenet. Úgy tűnt, Ianre hatott a téboly, az örület. Elmondta, hogy családjának egyik tagja valami elemgyógyintézetben dolgozott, és 20 mellbimbójú meg kétféjű emberekről mesélt, ami nagy hatással volt rá. A Joy Division alakulásának idején egy testi és lelki problémákkal küzdő emberek javára létrehozott, nekik munkát kereső rehabilitációs központban dolgozott. Komolyan befolyásolták gondolkodását ezek az emberek.'

Ian Curtis 1956. július 15-én született legidősebb fiúként, apja a közlekedésrendészetnél dolgozott. Kamaszéveiben a Macclesfield szélén lévő Hordsfieldből a Victoria Park hatalmas, 1960-as évekbeli blokkjába költöztek, az állomás mellé. Macclesfield, noha majdnem összeér Manchester legészleldebb külvárosával, egy régies kisváros, ahol a környező hegyek sziluettjéből egyszerre sugárzik a menedék és egyfajta kísérteties üresség élménye: 'A környező hegyek látványa tényleg szép,' mondja Sumner. 'De ha egy téli éjjelen körbekocsikázod a várost, én meg tettem, egy lelket se fogsz látni az utcákon.'

Deborah szerint, aki 16 éves korában ismerte meg Iant, Ian kamaszkora a szokásos bohém-ságokkal telt. A legtöbb, hetvenes évek elején felnövő tinédzserhez hasonlóan őt is föltüzeltelte David Bowie, aki az önpusztításra történő zenei és irodalmi utalások egész tárházát honosította meg a popkultúrában: Jacques Brel, Lou Reed és a Velvet Underground, William Burroughs. Akkoriban mindez többnek tűnt a nyomorúság szokásos tizenéves dramatizációjánál: Curtis a King's School otthagynya után minden nap dolgozni járt, és 1975 augusztusában megnősült. Első látásra mintha megállapodott volna.

Utólagos bölcsességgel szemlélve az eseményeket kiviláglik, hogy a folyamatok mélyebbre mutattak. Rengeteg mai fiatalhoz hasonlóan Ian 14 éves korában minden vendégség alkalmával

rászabadult a gyógyszeres szekrényre, szabadidő-eltöltésül pedig a különféle drogkombinációk kipróbálását választotta. 1972 nyarán barátjával, Oliver Cheaverrel gyanúsán adagolták túl magukat teletömve gyomruk: túllőttek a célon vagy öngyilkosságot kíséreltek meg? 'Talán olyan akart lenni, mint Jim Morrison,' mondja Deborah Curtis. 'Valaki, aki híres lett, majd meghalt. Egy zenekar tagjának lenni rendkívül fontos volt: erről nagyon egyoldalúan gondolkodott. Állandóan arról beszélt, hogy 25 éves kora után nem akar élni.'

Bernard Sumner: 'Azt mondják, a Joy Division zenéje szomorú és nehezen emészthető. Gyakran megkérdezik, miért van ez így. Én csak a magam nevében beszélhetek, hogy számomra miért volt az. Afelől csak találgatni tudok, miért volt az lenne, de számomra azért, mert a hely, ahol fölnöttem, környéke a hatvanas évek közepére teljesen lepusztult. Én Salfordban, Lower Broughtonban születtem és nevelkedtem, úgy száz jardnyira az Irwell folyótól, amelyik búzlított. Az utcánk végén óriási vegyi üzem működött: vegyszerrel teli olajshordók mindenütt.

A helyet, ahol éltünk, rendkívül közösségi összetartás jellemezte. Emlékszem kölyökkorom nyaraira: sokáig kinn maradhattunk az utcán játszani, és éjjelkor még idős asszonyok beszélgettek egymással a házak előtt. Gondolom, a hatvanas években rájöttek a városházán, milyen egészségtelen a környék, valaminek történnie kell, és sajnos minket költöztettek el. A folyón túl helyeztek el bennünket egy toronyházas környéken. Akkor úgy véltem, ez fantasztikus; ma már persze tudom, teljes katasztrófa volt.

Számos más törés is akadt az életemben. Szóval, amikor az emberek a Joy Division zenéjéből áradó sötétségről beszélnek, 22 éves koromra elég sok veszteség ért. A hely, ahol éltem, amihez legboldogabb emlékeim kötődnek, eltűnt. Ami megmaradt, az a vegyi üzem. Rádöbentem, már soha nem tudok visszakerülni abba a boldogságba. Itt keletkezett bennem valami úr. A Joy Division nekem a közösségem és a gyermekkorom haláláról szólt. Ami végleg helyrehozhatatlan.

Amikor otthagytam az iskolát, majd lett egy állásom, az igazi élet rémisztően sokkolt. Először a salfordi városházán leveleket ragasztgattam, értékeléseket küldtem ide-oda. Bezárva abba a borzalmas irodába: minden nap, minden héten, minden évben – talán három hétnyi szabadsággal. Beburkolt a rettenet. A Joy Division zenéje tehát a fiatalság, az optimizmus haláláról szólt. A Joy Division előtt éppen totális fölfordulásban voltam: túl korán jött az egész.'

Az együttes formálódni kezdett. Sumner szerint mindig is Joy Divisionként ismerték őket. Peter Hook ezzel nem ért egyet: az első pár hónapban Warsaw néven futottak – Bowie 'Warsaw'-ja után. 'Rendkívüli volt akkoriban a feszültség,' mondja Peter Hook. 'Manchesterben a zenészek legtöbbje nagyon középosztálybeli, nagyon tanult volt, mint Howard Devoto. Barney meg éh velejükig munkáscsemeték. Ian valahonnan középről érkezett, de alapjában véve különféle attitűdök találkoztak. Kívülállónak éreztük magunkat: rosszindulat, rágalmazások.

A Warsaw különböző dobosokkal küszködött, amíg 1977 nyarán be nem lépett Stephen Morris, egy másik macclesfieldi. 'Ian egy vagy két évvel járt fölöttem a King's Schoolban,' emlékezik vissza Stephen. 'Emlékezett rám, mert néhány barátommal egyszer kiűztük magunkat – köhögés elleni gyógyszert ittunk, és az idősebb fiúknak azt tanácsolták, hogy járjanak körbe és ellenőrizték a diákok diákjait.' Az együttes föllépett az Electric Circusban, rögzített egy négyzamos EP-t *Ideal for Living* címmel, amelyen már elmozdultak a csépeléstől egy kimértabb, súlyosabb hangzás felé. 'Éppen csak élvezkedtünk,' mondja Sumner, 'tanulgattuk, hová tegyük az ujjainkat a gitáron, milyen erősítőket használunk.'

Amikor végre fölvették a lemezt, már Joy Division néven ismerték őket – amely nevet az EP utolsó számát – 'No Love Lost' – is inspiráló regényből, Ka-Tzetnik 135633 *House of Dolls* című művéből vették, ami a náci terrortól írt tömény rémálomnapló. A borítón II. világháborús témájú rajzok: a varsói gettóban doboló zsidó fiú. 'Iant mindig is érdekelte Németország,' meséli Deborah Curtis. 'Az esküvőnkön a német nemzeti himnusz dallamára írt dalt énekeltünk. A *Kabarét* legalább tucatszor néztük meg.'

Bernard Sumner: 'Nekem a II. világháborút jelentette, mert engem a nagyszüleim neveltek föl.



Meséltek a háborúról, az emberek áldozatairól, amiket azért hoztak, hogy szabadok lehessünk; volt egy szobánk odafönt tele gázmaszkokkal, homokzsákokkal, angol zászlókkal és rohamsisakokkal. A háború nagy hatást gyakorolt rám, a lemezborító erről szólt. Nem náci párti, éppen ellenkezőleg, úgy gondoltam, divatos vagy sem, nem szabad elfelejteni azt, ami volt, hogy ne történhessen meg újra.'

Mindez segít egyfajta perspektívába helyezni a korszakot. A punk alapjában véve egy szabadelvű, anarchista mozgalom volt, de a korszak erópolitikájával szembeni ellenállását – a konszenzusos szocializmus végén – mindig is jellemezte egyfajta jobboldali irányultság. Mind az angol, mind az amerikai avantgarde rockban – legyen az a Ramones vagy a Throbbing Gristle – fontossá vált kimondani a kimondhatatlant, megvizsgálni a jobboldalt, kísérletet tenni az emberi psziché sötétebbik oldalának föltárására. A popkultúrában aligha bölcsebb dolog az ilyesmi, hiszen az rögeszmésen ellaposít mindent, ami bonyolult.

Ian Curtisben számos paradoxon gubancolódott össze: tory álláspontja ellenére szerette az olyan szerzők műveit, mint J. G. Ballard vagy William Burroughs. Miközben kísérteties szövegeket írt és hipnotizáló színpadi előadásokkal hozakodott elő, rendkívül tehetséges tréfamesterként tartották számon. Tudott karizmatikus vezetőként és könnyedén befolyásolható személyként is viselkedni: gyűlölte a konfrontációt, mindamellett bárkihez képes volt alkalmazkodni. Még legközelebbi ismerősei sem értenek mindenben egyet: Peter Hook szerint 'Iant érdekelte az okkultizmus,' Sumner szerint viszont nem.

1978-ban véget ért a Joy Division naiv korszaka, kezdtek jók lenni. Januárban eljátszották Bowie/Roxy rossz hírű diszkónótáját, a *Pipst*. 'Ekkor láttam először Iant a színpadon lanként,' meséli Stephen Morris, 'nem hittem el: ahogy átalakult tomboló szélmalommá.'

A kaotikusra sikeredett versengésen, az áprilisi Stiff Test/Chiswick Challenge-ön figyelt föl rájuk későbbi menedzserük, Rob Gretton Wythenshawe-ből, illetve legfőbb propagálójuk, Tony Wilson.

'Azon az éjszakán Manchester összes bandája föllépett,' emlékezik vissza Wilson. 'Alig ülök le, amikor jön egy kölyök esőkabátban, letelepszik mellém, és már kezdi is, „te mocskos szemét, miért nem adsz le minket a tévében?” Ő volt Ian Curtis. A nap végén következett a Joy Division, s körülbelül 20 másodperc múlva azt gondoltam, ez az. A legtöbb banda azért van a színpadon, mert rocksztárok akarnak lenni. Néhány banda azért, mert muszáj azokká lenniük, valami próbál kiszakadni belőlük: ez ordított a Joy Divisionról.'

1978 tavaszán az együttes tizenegy számos lemezt vett föl az RCA számára Northern Soul DJ Richard Searling irányításával, de az anyag szinte azonnal el is avult a csapat gyors fejlődése miatt. 'Hirtelen érezhető különbség keletkezett a számok között,' mondja Peter Hook. 'Májusban a Mayflowerben a beállítás alatt elkezdjük játszani a „Transmission”-t: az emberek föl-alá járkáltak, ekkor azonban mindenki megállt, és ránk figyelt. Azon kezdtem tünődni, hogy mi a baj a számmal? Aztán rádöbrentem, ez az első nagy nótánk.'

Minden összeállt. Rob Gretton átvette a menedzsmentet: első lépésként megbízta a Better Badgest egy új jelvényt sorozat megtervezésére – éppen a kitűző mint underground kommunikációs forma korszakát éltük. Tony Wilson betette őket a Granada TV *So It Goes* című műsorába (a 'Shadowplay' alatt részleteket játszottak be a CIA-ről szóló dokumentumfilmből, a *World in Action*ból), majd a főcímben is bekerültek, amikor a Factory megnyitotta új klubját Hulme-ban. Miután az együttes kiizzadta szerződését az RCA-tól, Martin Hannett társaságában stúdióba vonultak, hogy fölvegyék az elhíresült *The Factory Sample*-t.

'Láttam őket a Salford Techben,' mesélte Martin Hannett még 1989-ben. 'Tényleg jók voltak. Hatalmas terem, gyengécske felszerelés: még mindig a tér betöltésén dolgoztak, hogy biztosan eljussanak a terem sarkaiba is. Amikor a fölvételekhez készülődtem, ők csak megerősítették az alapötleteket. Egy producer számára kész ajándék volt a csapat, ugyanis nem adtak meg semmiféle képletet. Nem vitakoztak. A *The Factory Sample* volt az első közös munkánk: azt hiszem, körülbelül két hétig állt rendelkezésemre az új AMS delay line. Digitálisnak mondták; igazi isteni ajándék.'

‘Létezett egy zenei képlet a Joy Divisionben, de ezt soha nem határoztuk meg előre,’ mondja Bernard Sumner, ‘Jött magától: én voltam inkább a ritmus meg az akkordok, Hooky pedig a dallam. Ő magasan játszott a basszus szólamot, mert én a torzított gitárhangzást szerettem, és az erősítőm csak teljes hangerőn működött. Ha Hooky mélyen játszott, nem hallotta magát. Steve sajátos stílusa különbözött más dobosokétól. Számomra a dobos az együttes órája, de Steve nem ezt a szerepet töltötte be, mivel passzív volt: egyszerűen csak követte a banda ritmusát, ez adta zenénk sajátos életét. Élőben lan táncra vezetett bennünket; vizuális értelemben neki játszottunk.’

‘lan hallotta meg a riffeket,’ meséli Peter Hook. ‘Jameltünk; egyszer csak megállított minket, és azt mondta, „Ez jó, játsszátok újra.” Nem volt magnónk: gondolj bele! Ő hallotta meg a „Twenty Four Hours”-t, az „Insight” és a „She’s Lost Control” dalokat – egytől-egyig. Ha sértette a fülét valami, soha többé nem játszottuk a témát. Miközben játszottad, nem is tudtad. Nem tudatos folyamat, ő viszont az volt.’

‘lan író volt,’ mondja Bernard Sumner. ‘Állandóan magánál hordozta a mappáját tele szövegekkel. Ült otthon, és csak írt tévézés helyett. Éjszakázott: nem biztos, ez csak feltételezés, de mázsaszám hozta a szövegeket. Soha nem írt zenét, de kitűnő hangszerezőnek bizonyult. Én készítettem elő a számokat, majd együtt megírtuk a zenét, de lan szabta meg az irányt. Nagyon szenvedélyes tudott lenni azokban a pillanatokban: ha éppen összeraktunk egy dalt, azt mondta, „Legyen sokkal mániákusabb!”’

Mialatt lassan elfogyott a *The Factory Sample*-ből készült 5000 példány, a Joy Division rohamléptekkel haladt előre – hagyományos ipari értelemben. 1978 decemberének végén léptek föl először Londonban, a Hope and Anchor-ben. A következő hónapban rögzítették első négy-számos anyagukat John Peel számára. Márciusban négy demo is készült Martin Rushentnek megelőlegezendő egy szerződést Rushent cégével, a Genetic-vel, amelyik a WEA tulajdonú Radar Records egyik leányvállalataként működött. Ez azonban sosem realizálódott.

‘Minél inkább belemerültünk a dolgokba, annál világosabb lett, hogy ezekkel az emberekkel nagyon nehéz lesz együtt dolgozni,’ jelenti ki Peter Hook. ‘A Genetic rengeteg pénzt ajánlott, mintegy 40000 fontot, ami rendkívül hízelgő volt, de oly fölfoghatatlannak tűnt számunkra, hogy nem is számított. Rob úgy döntött, hogy a tili-toli Tonyékkal (a) sokkal érdekesebb, (b) sokkal kiábrándítóbb, ám (c) sokkal kifizetődőbb. Úgy vélte, jobb velük dolgozni, hozzájuk csak elsétálsz és kézben tartod őket. A Factory hibái ellenére olyan hely volt, ahol kiverhették a balhét, ha volt hozzá merszed.’

Az együttes a stockporti Strawberry Studiosban rögzítette az anyagot Martin Hannett társaságában. Amikor az *Unknown Pleasures* elkészült, bevitték a Factoryhez. Szerződésük nem volt, de Peter Hook elbeszéléséből kiderül, hogy ‘létezett egy papír, amely szerint hat hónap után a masterek visszakerülnek hozzánk, ha bármelyikünk úgy döntene, hogy nem dolgozik tovább a másikkal. Ennyi. Csodálatra méltó, hogy ilyen sokáig kitarzott a megállapodásunk.’

A Joy Division végre megmutatta önmagát: ‘Az *Unknown Pleasures* volt az első megnyilvánulásunk a külvilág felé,’ szögezi le Bernard Sumner. ‘Egy vezetőre várok, aki megfogja a kezem’, éneklí lan Curtis a nyitó számban, a *Disorder*ben, a következő kilenc szám pedig egytől-egyig a Northern Gothic alaptételei: bűntől nyomorgatott, romantikus, klausztrófóbiás világ. Az *Interzone*-ban a csapat egy Northern Soul riffet használ föl N. F. Porter *Keep On Keeping On*-jából, viszont egészen más helyre tör át: ‘Az utat/ Az utat keresem/ Hogy kijussak.’

A lemez vezérdala a *She’s Lost Control* volt, amelyik igazán élőben hangzott nagyszerűen stoogesos gitártémájával és lenyűgöző basszus szólamával: gyorsan föl is dolgozta a leszbikus diszkó díva, Grace Jones. ‘Egy lányról szólt, aki abba a központba járt be munkát keresni, ahol lan dolgozott,’ meséli Sumner. ‘Epilepsziával bajlódott, ami egyre több idejét vette el, aztán egyik nap nem jött. lan azt hitte, talált magának munkát, később azonban kiderült, hogy egy roham következtében meghalt.’

A lemez megjelenésekor tavasszal költöztem Manchesterbe, s az album segítségével



tájékozódottam a városban. Tipikusan túlfűtött stílusban írtam róla a *Melody Maker*-ben:

A Joy Division teret betöltő, körkörös témái és Martin Hannett fénylő, éber álomszerű hangmérnöki közreműködése tökéletesen tükrözik Manchester sötét tereit, üres helyeit: véget nem érő nátriumos fények s egy gyorsuló autó tompított fényszórója, elhagyatott ipartelepek – a tizenkilencedik század mérhetetlen törmeléke – látványa.

Az *Unknown Pleasures* minden idők egyik legerősebb bemutatkozó albuma, amely nemcsak egy várost, hanem egy kort is körülír. Martin Hannett: 'Ian Curtis volt a Gestalt csatornáinak egyike: az egyetlen, akivel annak idején összefutottam. Igazi villámhárító.' Biba Kopf a következőképpen fogalmazott vele kapcsolatban az elmúlt évben, 'egyetlen másik író sem beszélt el olyan pontosan az adott szakzban élő individuumba gyakorolt korróziós hatásokat, akit egyik oldalról a hagyományos munkáspárti humanizmus impotenciába torkollása, a másiktól pedig a konzervativizmus küszöbön álló, cinizmussal átítatott győzelme szorongatott.'

A csapat gyűlölte a lemezt. 'Élőben játszottuk föl az albumot,' emlékezik vissza Sumner. 'A zene hangos volt és súlyos, mi pedig éreztük, hogy Martin mélyre állította a tónust, főleg a gitárok esetében. Ez szabta meg a lemez sötét, végzetserű hangulatát: mi egy fekete-fehér képet rajzoltunk, Martin pedig kiszínezte. Mi ezt zokon vettük, de Rob imádta, Wilson imádta, a sajtó és a közönség megveszett érte: mi csak a szegény hülye zenészek voltunk, akik a dalokat szereztük! Magunkba fojtottuk a büszkeségünket, és maradt ez a verzió.'

Számít is a létezés

A legjobban élek amennyire lehet

A jövőm mostanra fölfalta a múltam

A jelen a kezeim közül elillan

Kezdődtek a problémák. Bernard Sumner: 'Ian eredendően humoros srác volt, ügyes neveltető. De a bizarr módon. Nem volt direkt ember. Talán az intenzív pillanataival kezdeném, amiket mindig valami frusztráció generált. Emlékszem a vitájára Rob Grettonnal a próbatermünkben, T. J. Davidsonnal. Olyannyira frusztrálta a helyzet, hogy fölkapta a szemetesvödört, a fejére tette, majd föl-le kezdett rohangálni a teremben, miközben Robra kiabált, teljesen kivetkőzött magából. Néha kirobantak belőle a dolgok, ilyen személyiség volt, egyébként többnyire nyugodtan viselkedett. Tényleg.

Színpadi viselkedésében ez az őrgöngös manifesztálódott. Ő volt Ian, Miszter Udvarias, Miszter Rendes. Aztán a színpadon, mintegy varázsűtésre, a harmadik dal környékén érezhetően kezdett megveszni, nekifogott lebontani a színpadot, föltépkedte a színpad deszkáit, majd behajigálta őket a közönség közé. A föllépés végére pedig teljesen megőrült. Amikor lejöttünk a színpadról, csupa vér volt. De senki sem említette meg, mert a mi dolgaink így működtek: nem hittük, hogy tisztában van vele, miért készíti ki ennyire magát.

'Egyik nap Londonban léptünk föl a Hope and Anchorben. Én éppen influenzával bajlódtam, úgy kellett eljőnniük értem, hogy kimozdítsonak az ágyból. Ahányszor csak Steve megütötte valamelyik cint, forogni kezdett velem a világ: szó szerint, a fejem, a szemeim föl-le lifteztek, szörnyen éreztem magam. Mindössze úgy húszan lehetnek az egész helyen. Steve kocsijával indultunk haza: nagyon rosszul voltam, reszkettem, bebugyolálva egy plédbe. Egyszer csak Ian megragadta a plédet, és lerántotta rólam. Morgolódott a koncert miatt; a közönség, a hangzás: rendkívül rossz hangulatban volt. Én persze visszarántottam a plédet, mire ő ismét letépte rólam, betakarozott vele, majd elkezdett morogni, mint valami kutya. Rémisztően hatott. Azután hirtelen kirobant, ütni kezdte a szélvédőt, és ott a kocsiiban rájött a roham. Leálltunk félre, kivettük a kocsiból, hogy lefogjuk, azután kábé százmérföldes sebességgel a legközelebbi kórházba hajtottunk, valahol Luton közelében. Valami borzalmas sürgősségi osztályon várakoztunk, majd megérkezett az orvos, „Rohama volt; jobban teszi, ha azonnal elmegy orvoshoz, amint visszaérnek.”'

Ez, az 1978. december 29-ei, kora hajnali roham volt Ian Curtis epilepsziájának első jele. Az együttes életének egyik legfontosabb szakaszában Ian Curtis gyógyszeres kezelés alatt állt egyre súlyosbodó állapota miatt. 'Teljesen kifejlődött benne az epilepszia tudatvesztéses fajtája,' jelenti ki Stephen Morris. 'Kemény nyugtatókat kezdtek tönni bele; megmondta neki az orvos, hogy a kockázat minimalizálásának egyetlen útja egy normális, mindennapi életritmus fölvétele, ami akkoriban nem igazán tartozott a vágyai közé. Szeretett körbeugrálni a színpadon, elázni: ez volt az egyik legfontosabb oka annak, hogy csatlakozott a bandához.'

Deborah Curtis elmondása szerint odahaza is kezdett nőni a feszültség: 'A Joy Divisionnal minden összejött neki. Először azt mondtam magamnak, mindez a folyamat része, de valójában félresiklott az egész. Nem létezett egy otthoni és egy kinti Ian, kezdett állandóan ugyanaz az ember lenni. A baj akkor ütötte föl a fejét, amikor már mutatkoztak a terhésségem jelei: megjött az első roham. Szörnyen hangzik, de szeretett a figyelem középpontjában lenni. Az egyik dolog, amit szeretett bennem, az volt, hogy teljesen mögöttem álltam, mindenben, bármit is csinált. Amikor teherbe estem, nagyobb lett körülöttem a hűhó, és véleményem szerint kicsit féltékeny lett rám.'

1979. április 16-án megszületett Natalie Curtis. Egy hónappal később Ian életének legkomolyabb epilepsziás rohamsorozatán esett át, aminek kórházba vonulás lett a vége. Felesége szerint az egyetlen megoldásnak az otthoni stressz kezelésére a befekvés mutatkozott, a Joy Division sikere elől azonban nem volt menekvés. 'A fiatalság elején az ember sebezhetetlennek véli önmagát,' mondja Peter Hook. 'A Joy Divisionnak nevezett ügy hajtott bennünket előre, és alapjában véve mindent beleadtunk azért, hogy mozgásban maradjon minden.'

Az *Unknown Pleasures* számos értelemben is úttörőnek bizonyult. Kitartva a Factory mellett az együttes megmutatta, hogy egy nem világvárosi, független lemezkiadó útja igenis járható. Peter Savile briliáns, zavarbaejtő borítót tervezett. Noha egy erőteljes, csapongó érzelmekkel teli lemez született meg, a Joy Division elutasította a komolyabb, sajtóbéli kitárulkozást, néhány hiba után ugyanis nem adtak interjút. 'Rob úgy gondolta, a zene annyira önmagáért beszélt, hogy semmi szükség nekünk, vidám barmoknak lökni a süket dumát róla,' meséli Peter Hook.

Beindult a Joy Division szekere, folyamatosan születtek az új dalok, amelyek közül néhány föltűnik a *Substance* vagy a *Still* albumokon: 'Something Must Break', 'Sound of Music' és három klasszikus – 'These Days', 'Dead Souls' és az 'Atmospheres'. 'Ez a szám volt Martin legnagyobb keverése,' véli Sumner. 'Arra gondoltam, ez csodálatos.' Októberben a Buzzcocks társaságában huszonnégy állomásos túrára indultak az Egyesült Királyságban, ami miatt földadták munkájukat. A túrát időlegesen megszakítva a Joy Division lejátszotta első külföldi koncertjét egy új művészeti központban, a brüsszeli Plan K-ban. Itt találkozott Ian Curtis Annick Honoréval, és egymásba is szerettek. 'Ian nem igazán érezte jól magát Deborah mellett,' emlékezik vissza Peter Hook. 'Még az együttes megszületése előtt házasodtak össze, és viszonylag normális életet éltek. A barátnővel kapcsolatban az a szomorú, hogy magad mögött hagyod őket. Továbbálsz, és állandóan a kísértések tárgya vagy.'

'Annick szerette és megértette,' meséli Tony Wilson. Ez a háromszög határozta meg Ian Curtis életének utolsó hónapjait. 'Tudtam, valami kétségbeejtően rosszul működik,' fűzi tovább a történetet Deborah, 'de nem gondoltam, hogy ilyesmi áll a háttérben. Annyira hatalmában tartott, ennél fogva eszembe se ötlött, esetleg másik úton is járhat.' A kapcsolat folytatódott a banda rövid európai túráján 1980 januárjában. Miután visszatért Deborahhoz macclesfieldi közös otthonukba, Ian Curtis egy üvegnyi Pernod bedöntése után összeomlott, majd fölvágta csuklóján az ereket.

Éreztem, eljön e válság,  
S régóta ápolt nyugalmamra tör,  
Kétségek, zavar és önmarcangolás,  
Egyre az eljövendő képzeze gyötör.



A mindössze huszonhárom éves Curtis az egyik lehető legnehezebb élethelyzetbe csöppent: beleszeretett egy másik nőbe, miközben felelős lett kisgyermekéért. 'Én is keresztülmentem ezen,' mondja Peter Hook. 'Teljesen összezavarodik ilyenkor az ember, könnyen elveszti a fejét, főleg akkor, ha gyerekek is belejátszanak az ügybe.' Márciusban az együttes két hetet töltött a londoni Britannia Row Studiosban második lemezük, a *Closer* főlveleivel. Ian és Annick együtt laktak Londonban, míg Deborah végül rá nem jött, mi is folyik körülötte.

'A Factory olyan volt, mint valami család,' meséli Deborah. 'Minden embert kirekesztettek maguk közül, aki nem azt képviselte, amit ők kerestek. Emlékszem, Natalie-vel voltam várandós, és a Factory ajtajában álltam, Tony pedig végigmért. Magától értetődik, mi járt a fejében: hogyan lehet egy olyan rocksztárunk, akinek a hatodik hónapban járó felesége a színpad mellett álldogál? Nem igazán stimmelt. Azután fölbukkant az az elbűvölő belga lány: vonzó volt és 'A Factory olyan volt, mint valami család,' meséli Deborah. 'Minden embert kirekesztettek maguk közül, aki nem azt képviselte, amit ők kerestek. Emlékszem, Natalievel voltam várandós, és a Factory ajtajában álltam, Tony pedig végigmért. Magától értetődik, mi járt a fejében: hogyan lehet egy olyan rocksztárunk, akinek a hatodik hónapban járó felesége a színpad mellett álldogál? Nem igazán stimmelt. Azután fölbukkant az az elbűvölő belga lány: vonzó volt és szabad. Nem hibáztatom Iant, a legtöbb embernek szüksége van társra, akit ha kirekesztenek, kell helyette más. Egyszerien ez így természetes. Szüksége volt valakire, aki gondját viseli.'

Ma már könnyű fölfedezni, Ian Curtis kínjai átsugároztak dalaiba: azon szerzeményeit, amelyeket nem érzelmi gyötrelmei tápláltak, az irodalom sötétebb erői támgták – a 'Colony'-t *A sötétség mélyén*, az 'Atrocity Exhibition'-t J. G. Ballard regénye, esetleg saját élményei. 'A „The Eternal” cími dalt egy Ian környezetében felnövő mongoloid idióta srác ihlette,' véli Sumner. 'Sosem hagyta el a házukat: egész világa a háztól a kertfalig terjedt. Évekkel később Ian visszaköltözött Macclesfieldbe, és véletlenül meglátta a srácot. Ian öt évesen ment el, huszonkét évesen tért vissza, a fiú viszont ugyanúgy nézett ki. Világát még mindig a ház és a kert jelentette.'

Ian (Tony Wilson szavaival élve) 'transz-szeri' állapotba került a felvételek alatt, az együttes tagjai azonban örömmel emlékeznek vissza azokra a napokra. 'Hooky meg én mindig is úgy éreztük, hogy Martin Hannett akkor hozta ki magából a legjobbat, amikor hirtelen fogott a dolgokhoz,' mondja Sumner. 'A legtöbb anyagot egyből följátszottuk a keverőbe, de némi valóságízt is akartunk adni neki, ezért Martin óriási hangszórókat helyezett el a Britannia Row helyiségében. Az album nagy részét leadtuk a hangszórókon, és azt rögzítettük, hogy előbb legyen a hangzás.'

'A szövegeket hallva azonnal tudtuk, hogy nagyon-nagyon jók,' vélekedik Peter Hook. 'Nyíltak voltak, ugye? Sokat beszélt nekünk önmagáról, a félelmeiről, a kétségeiről, de túl fiatalok voltunk és túlságosan elragadott bennünket az izgalom: a hegyoldalon legördülő hógolyó esete. Nagy kár, tudni kellettvolnavégighallgatni ésaztmondani neki, „Ian, beszélhetnénk veled? Mi a baj?” De fiatalon az ember nem vesz észre bizonyos dolgokat.'

'Vajon milyen hangulatban írta a szövegeket, nagyon nagy kérdés,' állapítja meg Tony Wilson. 'Mintha az album megírása hozzájárult volna az állapotához: sokkal inkább elmerült az anyagban, mintsem egyszerien csak kifejezte azt.' A *Closer* számos értelemben a meghatározó Joy Division lemez, nem utolsó sorban azért, mert a zenélés aktusából áradó hamisítatlan öröm – ami a New Order elektronikus világa felé mutat előre – fölturbózza a gyakran zord szöveget és vokált. Ez az album lett a banda legsikeresebb anyaga – 1980 nyarán a hatodik helyig jutott az angol listán –, ám rövidesen magukkal sodorták az események.

Gyermeki utakon, lázadáson, bűnön át  
Elérkezni egy pontra, és meghátrálni újra,  
Elnyítt szívek, az órami kereke kattan,  
Elhervadt emlék, elmosódó látvány,  
Tovatinünk csak, míg egy másik állomásra jutunk,

De hová, persze, mindent elrendeztek,  
Elsuhanunk, mégis, ki kell szakadnunk,  
A kívülállók biztonsága vagy a tovább kényszere

‘Végül már a színpadon is rohamai voltak,’ emlékezik vissza Bernard Sumner. ‘Kora áprilisban két koncertet is vállaltunk egy éjszakára: az egyiket a Stranglers társaságában a Rainbowban, a másikat pedig a Moonlight Clubban. Az első fellépésen az egyik szám közben táncolni kezdett, de nem állt le a dal végén. Próbáltunk kiállni a számból, de ő egyre gyorsabban és gyorsabban táncolt, pörögni kezdett, be a dobok közé, és szétvágta az egésztestet. Akkor döbbentünk rá, hogy rohama van, le kellett vinnünk a színpadról. Mire az öltözőbe értünk vele, már vége is volt, egyszerűen sírva fakadt. Annyira szégyellte az esetet. Nem tudtuk, mit is mondjunk, mitévők legyünk.’

Peter Hook: ‘Fölmennie oda, miközben epilepsziában szenved, előadni, beállni a reflektorfénybe, rettentő élmény lehetett. Azt hiszem, minket okolhatnak azért, hogy belehajszoltuk ebbe. A „csak vesztes lehetsz” helyzetbe került: nem akart magunkra hagyni bennünket, mi sem akartuk elhagyni őt, mégis belebetegedett a helyzetbe. Ez a mi gyengeségünk, mi tesszük beteggé magunkat. De muszáj, hogy legyen elég esze az embernek annak fölismeréséhez, ha így folytatja tovább, egyik reggel nem fog fölélbredni. Ehhez azonban rengeteg bátorság kell.’

Három nappal a Rainbowban adott koncert után, április hetedikén, Ian öngyilkosságot kísérelt meg fenobarbitál túladagolásával. A következő estén Burybe várták, a Derby Hallba. ‘Katasztrofális helyzet alakult ki,’ meséli Bernard Sumner. ‘Ki kellett rángatnunk a pszichiátriáról. Eljött a föllépésre, de nem tudott beszállni, Simon Topping szállt be a helyére az A Certain Ratióból. A közönség kiakadt, verekedés lett a vége. Rengeteg embert megdobtak üveggel. Ian mindennek szemtanúja volt, természetesen úgy vélte, ez is az ő hibája. Ismét összeomlott.

Még négy napot feküdt kórházban. A felesége már tudott mindenről. A kórházban nem maradhatott, így hát nálam lakott két hétig; Ezalatt végig próbáltam beleverni, mekkora marhaságot csinált. Végül megállapodtunk: Ian ki akart szállni, nyitni egy sarki boltot Ports-mouthban vagy valahol, el akart tinni, hogy megírhasson egy könyvet. Mi nem ezt akartuk, de megértettük kétségbeejtő helyzetét. Abban maradtunk, hogy egy évig nem lép föl velünk, csak számokat szerzünk.

Viszont akkortájt mindenbe beleegyezett, bármit is mondott neki az ember. A felmerülő problémákra korábban dühödten reagált: akár egy emberszabású forrasztólámpa, mindent kiegészített az útjából. Most pedig azt várta bárki betérőtől, legyen az Istene, mondja meg neki, mit tegyen. Ilyesmit nem lehet tenni egy másik ember életével. Gyilóltunk tanácsokat adni neki, mert akármit is mondtunk, megtette. A mai napig az a meggyőződése, ha valaki öngyilkos akar lenni, meg fogja csinálni, mondhatnak neki akármit. Iant nem lehetett visszafordítani.’

Április folyamán Deborah Curtis a válással kapcsolatos procedúrákat intézte. Ian Bernard Sumnernél, Tony Wilsonnál, végül pedig a szüleinél lakott. Eljárt a kórházba és a terápiára. A Joy Division normálisan haladt tovább a maga útján – néhány koncertet elhalasztottak, de már javában a következő kislemez, a ‘Love Will Tear Us Apart’ videójának főlvételeivel foglalatzkodtak, illetve első amerikai, május 19-én esedékes útjukra készültek.

‘Aközött, ahogyan Ian halálát leírták és ahogyan én érzékeltem, oly nagy a távolság, hogy meg sem éri fölidegesíteni magam rajta,’ mondja Rob Gretton Johnny Rogan *Starmakers and Svengalisében*. ‘Nem látszott rajta nagy levertség, semmi célozgatás. Előző héten vettünk vele új ruhákat, igazán boldognak tint. Számos baja személyes eredetű volt: tanácsokat adhattunk neki, de nem oldhattuk meg őket. Nem mint menedzser aggódtam érte, hanem mint barát.’

‘Aligha hinném, Ian az amerikai túra miatt aggódott,’ idézi föl Bernard Sumner. ‘Nekem kellett volna különösképp törni magam miatta. Ha abban állapodtunk meg, hogy együtt tartjuk a bandát, de nem lépünk föl többet, mi a fenének mentünk volna egy hónap múlva Amerikába turnézni? Nem lett volna rendjén. Az emberek az összes rosszul kijelölt prioritásaikkal szembesítenek, amint



beindul a szekered. Nem tudjak, mikor hagyjanak békén, vagy magadra. Ebben a szakmában egy álomnál többet kell dédelgetned.'

A banda többi tagja semmilyenjelét nem észlelte annak, mi is fog történni. 'Rosszkedvét nem hozta be közénk,' mondja Peter Hook. 'Pénteken én vittem haza a szüleihez, az autóban nevetgélünk, „Igeeen! Hétfőn indulunk Amerikába!” Izgatottan, boldogan kiáltoztunk. Különféle érzelmi hullámok törtek rá gyógyszerek miatt. Amikor kiszállt, én meg elindultam haza, alig bírtam túrtőztetni magam. Annyira izgatott voltam.'

'Péntek este a volt munkatársammal, Paul Dawsonnal voltunk,' emlékszik vissza Bernard Sumner. 'Úgy hívta magát: Amazing Noswad. Tébolyult alak volt: magunkkal vittük, hogy megfigyeljük. Tudom, szörnyen hangzik, de a srác egyszerűen elbivolt minket. Lannel más-nap este készültem találkozni, aztán fölvitt, és azt mondta, meglátogatja Debbie-t. Azt javasolta, találkozunk vasárnap, menjünk el Blackpoolba vízisíelni. Ez volt az utolsó beszélgetésünk.'

Szombaton Ian Curtis visszatért a Barton utcai családi házba. Amikor Deborah hazaért a munkából, vitatkozni kezdtek a válás miatt. Deborah – Ian határozott kérésére elment a szüleihez. 'Elegem lett,' idézi föl az eseményeket. 'Keményen dolgoztam, Natalie-nak anyám viselte gondját. Vele maradhattam volna éjszakára, de világosan megmondta, nem akarja, hogy ott legyek. Alig álltam a lábamon. Fölbredtem volna másnap, és megtette volna, amíg alszom. Azt hiszem, eldöntötte, próbálta kiválasztani a pillanatot.'

Ian megnézte Werner Herzog *Stroszek* (Bruno vándorlásai) című filmjét, amelyikben egy Amerikába utazó német zenészre olyan erővel zúdul rá az idegen kultúra, hogy öngyilkosságot követ el. Miután Deborah elment, vasárnap kora hajnalban, tizennyolcadikán Curtis folyamatosan Iggy Pop *The Idiot* cími számát hallgatta. Üzenetet írt Deborahnak, majd kiment a konyhába, nyakába tette a ruhafogasról lelógó kötelet, és leugrott. Deborah déliben találta rá, amikor már bármiféle újraélesztési kísérlet értelmetlen lett volna.

A hóhér vár, körbenéz  
A kötél megfeszül, elpattan  
Egyszer mind elpusztulunk álmaidban  
Oh bárcsak itt lehetnénk most veled.

Peter Hook: 'Az együttesből nekem mondták meg először. Éppen vacsorázni készültem, amikor megszörrént a telefon: „Ez meg ez a hadnagy vagyok, és sajnálattal kell közölnöm, hogy Ian Curtis előző éjszaka öngyilkosságot követett el.” Visszamentem az asztalhoz, és megvacsoráztam. Egy órán át szótlán maradtam. Sokk. Túl nagy eseménynek éreztem ahhoz, hogy meg lehessen vele birkózni. Nem hinném, hogy valaha is bele lehet nyugodni.'

'Nélküle indultam el vízisíelni,' tárja fel az eseményeket Bernard Sumner. 'Azután az egyik barátom házában időztem amikor megszólalt a telefon. Rob volt az. „Meglehetősen rossz hírem van. Ian öngyilkosságot követett el.” „Úgy érted, megpróbált végezni magával?” „Nem, megcsinálta.” És ahogy a cintányérok esetében a Hope and Anchorben, a szoba most is forogni kezdett velem. Letettem a kagylót, és hideg vízzel megmostam az arcom. Majd visszamentem a telefonhoz, és férfiasan viseltem a hírt.'

Tönkrement a kapcsolata, s ezt a folyamatot mégjobban fölerősítették benne az epilepsziája elfojtására szedett barbiturátok. Ez a gyógyszerfajta az egyik pillanatban nevetésre készítet, a következő pillanatban viszont már sírsz. Odalett az egészsége, azután a házassága, s ezek hatására érzelmileg is összeomlott. Elég hamar leüledett bennem az ügy, mert meg tudtam indokolni magamnak, miért tette. Mostanra már elfogadom az ilyesmit: ha megtörténik, akkor megtörténik. Azt azonban nem igazán hiszem, hogy ennyivel vége.'

'Eleinte mindent megtettem azért, hogy agyam legtávolabbi sarkába toljam az ügy részleteit,' meséli Deborah Curtis. 'Kidobtam mindent, emlékeket, amiket bárcsak megtartottam volna: azt

hittem, ez majd segít. Hogyan lehet az ember mérges egy halottra? Nincsenek ott, nem rázhatod föl őket. Teljesen tehetetlen vagy: szörnyű. Dühös voltam rá, mert az övé volt az utolsó szó. A halálát az „Oh, családi problémái voltak” szintjén magyarázó cikkek rendkívül zavartak. Nem ezért lett öngyilkos. Azért voltak családi problémái, mert meg akarta magát ölni.

Véleményem szerint Ian olyan forgatókönyvekre talált rá, amelyek utóbb valóra váltak. Annick bárki lehetett volna: Ian igazolást keresett arra, amit tesz. Valami ilyesmiről beszélt, amikor találkoztunk, de ahogy idősebbek lettünk, s fogyott az időnk, egyre inkább az az érzés kerített hatalmába, hogy megfeledkezett róla. De nem beszélt róla: amikor egyszer megpróbáltam erre terelni a szót, fogta magát, és kísértelt a házból. Azt hiszem, élvezte, ha boldogtalan lehet, ha fetrenghetett benne. Gyermekként rengeteg nyomorult embert láttunk magunk körül; valahogy mégis kinőttek a nyomorúságukból. Abban hittem, hogy lannel is ez fog történni.'

'Elég hamar tisztáztuk, hogy folytatni akarjuk,' vallja Peter Hook. "Már a vasárnap esti első találkánkon megegyeztünk ebben. Nem bogni jöttünk össze. A temetésen sem ejtettünk könnyeket. Eleinte haragot éreztünk. Teljesen letaglózott bennünket az ügy: nemcsak a barátunkat veszítettük el, hanem az együttest is. Lényegében az életünket. Nem olyan ember, akit valaha is el fogok felejteni. Az otthoni stúdióban zeneszerzés közben mindig az ő két, jókora képe között ülök. Mindig ott van velem, ott is lesz.'

'A New Order első albumát, a *Movement*et rettenetes volt elkészíteni,' emlékezik vissza Stephen Morris. 'Azt mondtuk, folytatni kell, de meg kellett kiűzdenünk érte. Sokáig bele sem tudtam hallgatni a *Movement*-be: nagyon nyögvenyelősen hoztuk össze, mert Martin sokkal nehezebben viselte Ian halálát, mint mi. Kegyetlenül meggyötörte. Aligha hinném, hogy fölismeri a napját az ember, amikor túlteszi magát egy ilyen horderejű haláleseten:

a Republic főlvételeinek megkezdése előtt éppen lannel álmodtam, arról beszélt, hogy ne legyünk kegyetlenek, s azt gondoltam, ez igazán különös.'

'Ian sokkal komolyabban vette a dolgokat,' meséli Tony Wilson. 'Nem csak mint üzletre, mint végigjátszandó játékra tekintett az egészre. Meglehetősen bizarr módon számos haláleset követte az övét: az amerikai ügynökük, Ruth Polski, Dave Rowbotham az első Durutti Columnból, a Closer borítójának tervezője, Bernard Pierre Wolff'. Ian családján kívül Martin Hannettet viselte meg legjobban az eset, aki kivételes ember és inspiratív producer is volt. Amikor meghalt, rettentően kikészültem.'

'Hirtelen elvesztettük a szemünket,' mondja Bernard Sumner. 'Megvolt minden egye-bünk, de nem láttuk, merre haladunk. Ian halála után nagyon letörtem, boldogtalan voltam, kiábrándult. Úgy éreztem, nincs jövőm. Lou Reedet, Street Hassle-t hallgattam, igazi lehangoló zenéket. Fűvezni kezdtem, és rádöbbenem, hogy az elektronikus zene nagyszerűen szól. Mark Reeder, egy berlini barátom küldött pár lemezt, mint például Giorgio Moroder „E=MC2”-e, Donna Summer, korai olasz diszkó. Új minőséget fedeztem föl a zenében, aminek célja a fölélnéklítés. Hirtelen meglett az új irány.

A Joy Division esetében azt éreztem, hogy – noha be akartunk futni – soha nem érdekelt bennünket annak esetleges pénzügyi sikere. Csak létre akartunk hozni valamit, ami csodálatosan szól, miközben fölkorbácsolja érzelmeinket. Nem foglalkoztatott bennünket a karrier meg a többi. Sosem terveztük meg előre a napjainkat. Nem hinném, hogy utólag bánnunk kellene bármit is, ami elronthatott bennünket, mivel tisztességesek voltak az indítékaink.'

*Domokos Tamás fordítása*



## Ex Yu rock moment

Ha áttekintést készítünk az egykori jugoszláviai rock-szinterről, akkor elsőként az egybeesések, a revelációk tűnnek szembe, azok a modalitások, amelyek megegyeznek a nyugat-európaiakkal, mint például a poszt-punk, a noise, a trash, a cut-up, a fragmentalizmus, a Joy Division által képviselt sötét (dark) hullám, a posztindusztriális zene, az elektro-dance, a rock újradefiniálására való törekvés stb. A jugoszláviai együttesek tevékenysége, érdeklődése nagyon széles skálán mozgott, majdnem minden jelentősebb „nagyvilági” rockzenei poétika, stílus érdemben képviseltette magát, követőre talált.

A legjelentősebb központok Ljubljana, Zágráb, Rijeka, Pula és Belgrád. A leginkább urbánus jelleggel bíró települések ezek, ipari, gazdasági csomópontok. A hetvenes évek végétől kezdve, a punk megjelenésétől, a Pankrti megalakulásától fogva a szlovén szintér egyértelműen a legvitálisabb és a legfejlettebb. Ezt elsősorban a fiatalok szubkulturális törekvéseivel szembeni tolerancia, egy európai szellemű demokratikus légkör, valamint a viszonylagos gazdasági standard tette lehetővé.

### Neue Slowenische Kunst

A Ljubljana német nevét viselő Laibach csoport provokatív, rendszerellenes, „kvázi-totalitárius” koncepciójával és posztmodern, posztindusztriális zenéjével botrányt botrányra halmozott az országban, úgyhogy végül fel sem léphettek egyetlen jugoszláv városban sem. Energiájukat és becsvágyukat ekkor Európa „meghódítására” fordították, és bejött nekik. Az egyik legerősebb szigetországi független kiadó, a londoni Mute szerződtette őket. Zeneszámuk és albumaik már az angliai toplistákon is szerepelnek, a nyugat-európai szaksajtó pedig komoly elemzésekben méltatja munkásságukat. A Laibach volt a Neue Slowenische Kunst nevezetű mozgalom elindítója, rajtuk kívül ide tartozott még a Sester Scipion Nasice színtársulat és az IRWIN képzőművészeti csoport.

A Laibachéhoz hasonló ambíciók vezérelték a Borghesiát is, de ők a high-tech dancefloor irányzathoz állnak közelebb, és a Brüsszeli székhelyű Play It Again Sam kiadónak dolgoznak. A Borghesia electro-beatje fragmentális elemekkel van felszórva, előszeretettel alkalmazzák a cut-up módszert, ezen kívül radikális politikai állásfoglalásaikkal nem kevés borsot törtek a közelmúlt vaskalapos rendszere őreinek orra alá.

A Borghesiához hasonló zenei elképzelések vezették a Demolition Group zenekart is, amely a budapesti Répa Fesztiválon is bemutatkozott. A kritikusok a „szlovén Foetusnak” is nevezték őket. Különbözik az egykori Gastrbajtrs csoport frakciójáról van szó, annak a Gastrbajtrs -nak voltak a tagjai, melynek zenészei a Laibach projektumain, mint stúdiózenészek működtek közre. A Miladojka Youneed szintén szlovén zenekar. Instrumentális jazz-punk-funk-rock fúziójuk ugyancsak európai hírű. A szlovén együttesek közül feltétlenül érdemes megemlíteni a Polska Malca formációt, amely hardcore-ral kezdte, később pedig némileg „kultiváltabbá” vált. Az egyetlen igazi poszt-hardcore zenekarnak tartották őket Jugoszláviában. Muzsikájuk az amerikai Nomeansno és a holland Gore zenéjével rokonítható. A Polska Malca otthona Krško, ennek a kisvárosnak a közelében volt az egyetlen jugoszláviai atomerőmű. A Strelnikov szintén kisvárosi csoport, ők celjeiek. Rájuk a Big Black és hasonlók voltak hatással. Két „paranoiás” énekes szerepelt a felállásban, akik bábeli zűrzavart hoztak a színpadra.

A szlovén szintér egyik fő jellemzője, hogy nemcsak Ljubljanában, de a vidéki kisvárosokban is

mozgalmas zenei élet zajlott, majdnem minden városkában volt pl. punk vagy hardcore együttes. Ha valaki nem tudná, akkor annak eláruljuk, hogy a Laibach legénysége is Trbovlje bányavárosból indult világhódító útjára.

## Made in Croatia

A Yu-rock érdekes színfoltját képezik a tenger melléki kikötők: Rijeka és Pula. E két város már a punk megjelenésének hajnalán is igyekezett szinkronban lenni az eseményekkel. A nagyhatalús és legendának számító ljubljanei Pankrti együttes mellett, az őspunkok éppen Rijekában működtek, mint pl. a Paraf és a Termiti, Pula pedig az Atomsko Sklonište szülővárosa. Pula további két kiváló punk csoportja a Kud Idijoti és a valamennyire fiatalabb felállítású Messerschmitt. A későbbi rijekaiak közül kiemelkedő a Let 3. *Two dogs fuckin* című nagylemezüket 1989-ben az év legjobb rock-albumának választották Jugoszláviában. Szintén felléptek a Répa Fesztiválon. Vad, szilaj gitárzenét játszanak, de lágyágukban is érezhető valami kemény sodródás.

A noise-nak, azaz a zaj művészetének színvonalas képviselői közül a rijekai Grč, a szarajevói Sch és a zágrábi Sexa érdemel dicséretet. A jugoszláviai noise bandákra fokozottan érvényes Michael Gira kijelentése, mely szerint a Swans pokoli koncertjei „egy jó kemény szexre, nemi aktusra hasonlítanak”. Noise-t csak mély, bestiális szenvedéllyel lehet játszani, mímelni lehetetlenség, hiszen mindjárt hazuggá, dögünalmassá válik. Csak a szenvedés által „artikulált” zajzene, zajprodukció hiteles, elviselhető.

A horvát főváros, Zágráb a sminkerek városa, a legtöbb és legjobb rock-klub, hangversenyterem (Kulušić) itt található, ám igazán autentikus rock-pezgés nincs. A Sexa, a Dee Dee Mellow, a Cul De Sac és a Trobecove Krušne Peći képviselik az alternatívokat. Idevalósi még a legnépszerűbb és legsikeresebb Yu-punk banda, a Psichomodo Pop (à la Ramones), valamint az ősbőlény Parni Valjak (à la Rolling Stones) zenekar.

## Viva comunismo

Belgrádban, ahol a kommunizmus mindig szilárdan tartotta magát, a nyolcvanas évek elején, az új hullám idején egész sor izgalmas formáció működött, akkor valahogy úgy látszott, hogy Belgrád is végre valahára levetkezi a balkáni provincializmust. De aztán Belgrád vált a legordenárébb népi-műzene központjává. Csupán három valamirevaló együttest lehet kiemelni, ezek a Disciplina Kičme, az Ekatarina Velika és a Partibrejkers. A Disciplina duóként indult, Koja, a basszusgitáros meg egy dobos alkotta. Koja karizmatikus egyéniség, a Šarlo Akrobata nevű minimalista punk trióban kezdte pályafutását. A Šarlo 1981-ben kiadott *Bistriji i tuplji čovek biva kad...* (Az ember okosabb vagy ostobább lesz, ha...) című munkája még ma is friss, minden idők 10 legjobb Yu-albuma között van a helye. Koja következetesen kitartott excentrikus, kaotikus, antikommersz muzsikája mellett, s a Disciplina létszámát később fúvósokkal bővítette. A Partibrejkers punk egysége is furcsa felállásban kezdte pályafutását. Egy énekes, két szólógitáros, és egy dobos alkotta. Lassan egyre inkább eltávolodtak a bemutatkozó nagylemezükön felvillantott zenei világtól, a lázzal, lázadással teli frappáns dalszövegeikben megfogalmazott elveiktől. A belgrádi rock oszlopos tagja volt még Ekatarina Velika is, ők főként dallamos pop-rockos nótákat készítettek.

Kojának az irányítása alatt készítette el nagylemezének anyagát egy másik szerb együttes, az újvidéki Boye. Ez a lányzenekar őrde színfoltja a Yu-rocknak, zenéjük se rossz, sőt egészen rendben van. Albumuk címe *Dosta, dosta (Elég, elég)*. Belgrádban egyébként számtalan másod- és harmadrangú punk, hardcore, trash stb. csoport tevékenykedik, az anonimitásból azonban nem tudnak előtörni, zenei világuk, koncepciójuk nagyon labilis.



Az egykori Jugoszlávia legdélibb köztársaságából, Macedóniából, Szkopjéből származik a Joy Division legszínvonalasabb változata, neve Mizar. Sötét tónusú sűrítményeiket bizánci ortodox elemekkel spékelik. A macedónok egyáltalán nem ragaszkodnak a kommunizmusához.

## U. i.

Utoljára írom. Idekívánkozik még, hogy Jugoszláviában nagyon korlátozott lehetőségek voltak a haladó szellemű, alternatív rock törekvések kibontakoztatására. Nagyon kevés együttesnek sikerült lemezre kerülnie. Az alternatívok, az undergroundok kiadásával csupán két-három Ljubljana-i független kiadó foglalkozik.

Viszont meg kell említeni, hogy a szlovéniai koncertszervezők (Igor Vidmar, Radio Student, ŠKUC) kivételes ízlése, állhatatossága és érzéke folytán a nyolcvanas évtizedben folyamatosan olyan zenekarokat láthatott és hallhatott a nagyérdemű, amelyek meghatározták napjaink rock and rollját. Többször is közönség elé lépett például a Sonic Youth, de bemutatkozott a Swans, az Einstürzende Neubauten, a Test Department, a Virgin Prunes, az Exploited, a UK Subs, a D.O.A., a Butthole Surfers, a Crime And The City Solution, a Residents, a Nick Cave And The Bad Seeds és még sokan mások. Azt hiszem, ez a névsor magáért beszél.

## A Laibach és a Neue Slowenische Kunst

A sztár csinálás mint nemzeti projekt

A nyolcvanas évek közép-kelet-európai művészetében egy páratlan precedens történt: az állami kultúrpolitika szárnyai alá vett egy olyan – korbabeli szóhasználatával élve – alternatívának is nevezhető művészeti jelenséget, amely a status quo értelmében mindenkor a peremekre lett volna kényszerítve. Ezúttal azonban kivétel történt, mert a szlovén állam hatalmi gócaiban felismerték, hogy egy meghatározott művészeti törekvés szellemi-ideológiai síkon nagy mértékben összecseng a hivatalosan kinyilatkoztatott nemzeti célokkal, ez pedig a szerb hegemonia jellemezte jugoszláv szövetségi államköteléktől elszakadást, a független Szlovénia kikiáltását, ezzel egyidejűleg a nemzeti tudat feleszmélését jelentette. A kollektív felismerést és igényt a nagyszerb aspiráció érlelte meg, illetve annak reakciójaként bontakozott ki. Még egy fontos mozzanat mutatkozott döntőnek: tudniillik annak a felismerése, hogy a nemzetállam törekvéseit a politika szócsövén túl a művészet által ismertethetik meg legsikeresebben a nemzetközi közösséggel, pontosabban a közösségnek azzal a számszerűen nem elhanyagolható részével, amely túlnyomórészt kívül állott a politika hétköznapi csatározásain. Ez pedig a popkultúra fogyasztói tömege volt.

A délszláv háborús összetűzés, amelyből Szlovénia győztesen került ki, nem volt minden előzmény nélküli, aminek a művészetben is kitörőhatetlen nyomai maradtak. A háború előérzete nemcsak a közhangulatban volt kitapintható, hanem mindenekelőtt a művészeti szféra egy olyan sajátos gócaban, amely egy szlovén zenei-képzőművészeti csoportosulás köré szerveződött: ez volt a Laibach Kunst. Az alkotói kollektíva 1980-ban Trbovlje bányászvárosból indult hódító útjára, amelynek végére néhány New York-i fellépés tett pontot. Ekkorra már a zenekar teljes felállása kicserélődött és nevében is csak Ljubljana német elnevezése maradt, arról nem is szólva, hogy zenéje is jelentősen megváltozott. Közép-kelet-európai mércékkel mérve a Laibach ritkán tapasztalható nemzetközi sikert aratott, és az ipari fémes zene minden idők egyik legmeghatározóbb bandájaként írta be magát a történelembe, amelyben szinte minden úgy alakult, ahogyan dalszövegeiben megjövendölte. A jóslat gyászos és derűs oldalát a történelmi események egyaránt alátámasztották.

Egyes dalszövegek (például a *Testvér* vagy a *Harci ének*) kifejezetten a korai avantgárd magasztos, expresszív és patetikus hangvételében íródtak. A stílus és a hangulat fennköltségén és zsoltárszerűségén túl csak napjainkban döbbenünk rá ezeknek a verseknek a látnoki erejére, sötét jövőképre. Tizenöt-husz évvel ezelőtt csak kevesek hittek abban, hogy a Laibach tragikus jóslatai beválnak és valósággá lesznek a Jugoszláviának nevezett geopolitikai és kulturális térségben. Miről is énekelt a Laibach?: a béke korszakának végéről (*Cari amici*), a szabadság megszüntetéséről (*Szabadság*), a testvériség-egység hamis mítoszáról (*Az állam*), a bosszúról mint új munkafeladatról (*Új feladat*), üszkös városokról és égő emberekről (*Erő*), a háborúról (*Harci ének*), vértől pirosló kezekről, éjszakai robbanásokról és félelmekről (*A Laibach védőbeszéde*), valamint az egyetlen nép mítoszáról (*Egy nemzet születése*). A gyászos jövőkép megfogalmazásával párhuzamosan az *Egy nemzet születésében* a Laibach a nemzeti elkülönülés esküjét írta meg. Az álom egy kis nemzet felmagasztosulásáról szólt. Hogy melyikéről, nem kell találgatni.

A később buvaválódot Neue Slowenische Kunst triászának egyik ágazataként működött színtársulat, a Gledališče Sester Scipion Nasice felfokozott eklekticizmusba ömlesztette a Laibach költészeti-zenei és az IRWIN képzőművészeti-festészeti eklektikáját. Ez a monumentális eklektizmus a *Kereszt a Triglav csúcsa alatt* című szakrális színműben kulminált. A díszlet ikonográfiá-



jában a szlovén nemzeti kultúrtörténet néhány jellegzetes képi-tárgyi jelképe – úgymint a vallásmitológiából ismert szarvasagancs motívum, vagy a legmagasabb szlovén csúcs, maga a Triglav – mellett jelent meg a Laibach által már korábban is kiaknázott és számtalanszor felhasznált szuprematista szimbólumhármast, a háromszög, a kereszt és a kör.

A Laibach Kunst 1983-ban retroavantgárdként, pontosabban „monumentális” retroavantgárdként definiálta magát, ami arra utalt, hogy felvállalta a történeti avantgárd aktivista szellemiségét. A monumentális jellemvonás pedig azt jelölte, hogy nem a művészetek egyikéről volt szó, hanem a legfőbb létező Művészetéről, a nietzschei „nagy stílus” szellemi átvállalásáról. Vagyis nem egyszerű poétikáról, hanem egy mindent – az életet és a politikát egyidejűleg – átható és formáló, a legmagasabb eszményekért küzdő művészeti törekvről. A retro-elv, vagyis a visszanyúló, a régi állapotok felé mutató és azokból inspirálódó törekvés a későbbiekben a Neue Slowenische Kunst központi szellemmeghatározó elemei közé kapcsolódott, ami sajátos kinyilatkoztatása az új értékek utáni kutatások tudatos elvetésének és a jövő kilátástalanságáról alkotott világkép feltétlen elfogadásának.

Az 1980-as Laibach-konvent leszögezte, hogy „A művészet és a totalitarizmus nem zárják ki egymást”, ez pedig a második világháború után érvényt szerzett törvényes állapot fordítottjának tekinthető. A Laibach az egyéni ízlés, az egyéni meggyőződés és az egyéni döntőképeség megvonaása mellett tett hitet, és ezt az elvet elsősorban magára nézve tartotta kötelezőnek: a csoport, majd a zenekar tagjai teljes névtelenségben dolgozták le az éveket, totalitárius fegyelemben alkottak, és kizárólag a kollektíva javát tartották szem előtt. Az esztendőik során kirajzolódott egy sajátos militarista formakultúra, amely a Laibach öltöztetés és színpadképét, az IRWIN képeit és a Gledališče Sester Scipion Nasice koreográfiáját egyaránt meghatározta, ezt a formakultúrát pedig alapvetően a szocrealizmus és a náci művészet szimbólumrendszere hatotta át. A szlovén művészek úgy gondolták, ha Hitler és Goebbels művésznek proklamálhatta magát, akkor ők politikusoknak vallhatják magukat: „A politika a népszerű kultúra legmagasabb foka, és mi, akik a korszerű európai pop-kultúra megteremtői vagyunk, politikusoknak valljuk magunkat” (NSK, 1987).

A Neue Slowenische Kunst harcosai ezen a ponton azonosították magukat a hivatalos szlovén politikával, ráadásul a politika is felismerte a Neue Slowenische Kunst-ban rejlő lehetőségeket, melyekkel egy fiatal nemzetállam eszméit propagálta, hol közvetettebben, hol konkrétan. A Laibach és rajta túlmenően a NSK fokozatosan emelte tevékenységét a romantikus állami-nemzeti projekt szintjére, megvalósítva azt az irreális álmot, hogy az avantgárdban gyökerező posztmodern hivatalos művészetté léphetett elő. Tagjai így válhattak az állam művészkatonáivá, élvezve azt a feltétel nélküli anyagi-erkölcsi támogatást, amit egyetlen más ország hasonló ívása alkotói sem kaphattak meg. A Neue Slowenische Kunst, ezen belül pedig a Laibach a nemzet kulturális-művészeti védjegyévé vált, megelőzve olyan nemzetközi szlovén értékeket, mint a síspont vagy a Gorenje.

### **Vade retro satanas**

A hetvenes évek végén bekövetkezett szemléletbeli váltás gyökeresen megváltoztatta a kultúra és a művészet eszmei irányultságát és nyelvi-stiláris jellegét. A hippi- és beat-korszak derűs kozmopolitizmusát egy merőben más életérzés váltotta fel. Az új korszakon a befeléfordulás tünetei, a nemzeti elkülönülés eszméi és a nemzeti-történelmi mítoszok múltba forduló, avított értékei uralkodtak el. Úgy tűnt, hogy a történelem kereke visszafelé kezd forogni. Jellemző, hogy a hisztoricizmus karcsapásai nem elszigetelten, csupán a kulturális szféra némelyikében erősödtek fel, hanem sodrásukba került az emberi létgyakorlat valamenyi szinteződése. A posztmodern szemléletváltás tehát nem csupán stilisztikai effektusként csapódott ki, hanem korszellemként, filozófiailag meghatározható szellemi-magatartásbeli kategóriaként jelent meg, egy kor életérzésének lett a fogalmi foglalata. A korszellem pálfordulása a szubkultúra szövevényes sejtthalmiájában is nyomot hagyott,



bár ez volt az egyetlen közeg, amely igyekezett ellenállni. A társadalmi-szociális indíttatású punk a maga szándékolt nyersségével, anarchizmuseszményével, sajátos nihilizmussal és társadalmonkívüliségével a szubkulturális beágyazottság végső lelkiismereteként szólt meg. A kívülállás életelve egy olyan minőségben csúcsosodott ki, amit egyszerűen a tudatosság őszinteségének lehet nevezni. A „második kultúra” a hivatalos ellenpárhuzamaként létrehozta saját intézményrendszerét, amelyben az önkifejezés sztereotíp válfajai mellett néhány általa gerjesztett megnyilvánulási forma is kibefeszedett, mint például a punk egyik írott műfajának tekinthető graffit, avagy a magatartásformából levezethető sajátos öltözködésmód, a kívülállás bizarr expressziójával.

A fennálló társadalmi és kulturális körülményeket orszózó szubkultúra egyik európai központja a nyolcvanas években a ljubljanoi Egyetemista Kultúrközpont volt. Jól átgondolt képző-, film- és videoművészeti, valamint színházi és zenei produkciójának köszönhetően ez az intézmény határozottan megfogalmazott ideológiai és vizuális identitásával tűnt ki. A másságban önmagukat kereső fiatalok a különben nemkívánatos témákat is napirendre tűzték. Így például a szexualitásnak a pornográfiában és a homoszexualitásban megnyilvánuló deviáns jelenségeit és a társadalmi elnyomásnak a hivatalos kultúrában lappangó militáns tüneteit. Ezek a témák egyebek mellett a Laibach és a Borghesia együttesek szerzői plakátjain is megjelentek. Az előbbiét a náci és a totalitárius művészet szimbólumainak átértékelése, illetve újraalkalmazása, az utóbbiét pedig a szadomazochizmus fetiszmusának ikonográfiai tételezése jellemezte. A Laibach első felállásának tagjai formatervezői szakon végeztek, s jelentős művészettörténeti tudásuk lehetővé tette, hogy már a zenekar indulásakor határozottan körvonalazott grafikai-vizuális ikonográfiával teljesítsék ki zenei-színi programjukat.

A ljubljanoi Egyetemista Kultúrközpont porondján a nyolcvanas években a new wave vezetők együttesei tettek látogatást, köztük a The Siouxsie And Banshees, a The Fall, a Discharge, a Virgin Prunes, az Anti Nowhere League. Ugyanakkor a szlovén punk és újhullám csak úgy nyüzsgött a debütáns zenekaroktól. Az Otróci szocializma (A szocializmus gyermekei), az O!Kult, a Via Ofenziva, a Čao pičke (Szia, picsák), a Laibach, a Last Few Days, a Keller, a Borghesia, a Mrtvi kanal (Halott csatorna), a Grč (Görcs), az Abbildungen Variete, az U.B.R., a Stres D.A. és az Odpadki civilizacije (A civilizáció hulladékai) bandák kirajzási terepe kivétel nélkül az Egyetemista Kultúrközpont volt, amely később az együttesek hanganyagát kazettasorozatban dobta piacra. A punk és a new wave zenekarok teljesítményét hitelesen megformált fanzinkiadás egészítette ki. Két zenekar, a Laibach és a Borghesia nemzetközi hírnévre tett szert. A Borghesia önálló produkcióként, míg a Laibach kezdetben jórészt a Neue Slowenische Kunst ösztönművészeti társulatának égisze alatt. A Laibach alapítói nem tősgyökeres ljubljanaiak voltak, hanem egy kisvárosból, Trbovljéből származtak. Szinte magától vetődik fel a kérdés, hogyan válhatott egy közép-kelet-európai és ráadásul vidéki zenekarból Európa egyik vezető iparimétál bandájává, méghozzá nem is a zenekar elkésett hajtásává, hanem egyik stílusmeghatározójává? (Nem árt emlékeztetni, hogy a Laibach egyidős a berlini Einstürzende Neubauten zenekarral, az angol Test Department-nél pedig öregebb is egy évvel.) A genius loci, vagyis a hely szelleme ezúttal meghatározónak bizonyult.

Trbovlje városának már a nyolcszázas évek közepén szervezett munkásosztálya volt, főleg bányászok és fémmunkások. A helyi cementgyár, a fémfeldolgozó üzem, a villanyerőmű és a szénbánya képe a Neue Slowenische Kunst nem egy képzőművészeti alkotásának alapmotívuma. Az sem mellékes, hogy 1958-ban Trbovljében szervezték meg a kommunista Jugoszlávia első munkássztrájkját, melynek nyomán leomlott a szocializmus konfliktusmentességének a mítosza. A szocrealista idolátria kellékei – úgy mint a sarló és a kalapács – ma is visszaköszönek a NSK képzőművészeti nagyüzemének, az IRWIN-nek a képein. A Sarló szimbóluma a Laibach *Aranykor* című dalszövegében éled újjá, míg a Kalapácsot a zenekar tagjainak linómetszetein felbukkanó munkásalak markolja. A szocialista realizmus szimbólumai azonban elenyészőek a náci művészeti és katonai jelképrendszer elemeinek gyakoriságához képest. A Laibach kiváló érzékkel érez rá a posztmodern korhangulat, a nagy eklektika történelmies tendenciájára, ideológiai támaszát azonban



a totalitarizmus ellenpólusáról, a nemzetszocializmus örökségéből meríti, tudatosan vállalva a jugoszláv öngazgatású szocializmus társadalmi-politikai szerveivel való nyílt összetűzést.

### **Laibach Kunst – totalitarizmus**

1983-ban, amikor a Neue Slowenische Kunst szervezeti formája még nem létezik, a Laibach retroavangárdnak, illetve monumentális retroavangárdnak vallja magát, ami arra utal, hogy megtartani igyekeznek a történeti avantgárd aktivista szellemiségét. A retroavangárd monumentális azt hivatott kifejezni, hogy nem közönséges művészetről, az irányzatok egyikéről van szó, hanem a legfőbb létező Művészetről, a nietzschei nagy stílus szellemi kivételéről. Vagyis nem egyszerű poétikáról, hanem egy a mindent, az életet és a politikát is átható és formáló, a legfennköltebb ideálok mellett kardot törő művészetéről. A retro-elv, vagyis a hátranyúló, a régi állapotok felé mutató és azokból ihletést merő törekvés a későbbiekben a Neue Slowenische Kunst jelenségekörének központi szellemformáló elemeihez csatlakozik, ami egyfajta kinyilatkoztatása az új értékek utáni igények tudatos megszakításának és a jövő perspektívájának kilátástalanságáról alkotott világkép feltétlen elfogadásának. Joseph Schilling amerikai kubista festő elméleti projekciójára hivatkoznak, aki a húszas években megjelentetett *The Mathematical Basis of Art* című dolgozatában az egyetemes művészet evolúcióját öt periódusra osztotta, hatodikként pedig egy hangsúlyozottan eklektikus, illetve összesztétikus fejlődési szakaszt jelölt meg, melyet a történelmi művek felidézése s az egyes különálló homogén rendszerek integrálódása jellemez. A Laibach Kunst a mozgás és a keresés időszakának bevégeztét, a stilisztikai és esztétikai találmányok végét jelöli, hangzik a visszafordulás elvét érvényesítő tétel, ami a korábbi művészeti tapasztalatok gátlástalan metanyelvi időszűrítésének a jelszava egyben: az egyedi stílus elveszti érvénytállóságát, az eklektizmus feltörése pedig beharangozza az eredeti, autentikus értékek halálát. A visszanyúló alkotói tájékozódás extrémebb megnyilvánulásaiban nemcsak hogy alkalmazza más művészetek és művek nyelvi repertoárját, stíluskészletét, hanem a kifejezésbeli mozzanatok kölcsönzésén túl hajlamos egész motívumegységek átvételére, beépítésére, sőt a múlt egy-egy művét teljességében is kisajátítja. A kisajátítás területe a Neue Slowenische Kunst esetében túlnyomórészt a náci művészet és a szocialista realizmus, kisebb mértékben pedig az akadémiai realizmus, amit a szlovén nemzeti kultúrszféra és az októberi forradalom szovjet művészetpropagandájának képi szimbólumai egészítenek ki.

A Laibach az avantgárd és a transzavantgárd (posztmodern) eszmék összevonására törekszik, mert míg elfogadja a művészeti visszatekintés stratégiáját, vagyis a retro-elv révén jellegzetes posztmodern manőverre szánja rá magát, addig az avantgárd bizonyos eszméihez is hű kíván maradni, amikor az intézményesítés kezdeti lehetőségét elvetve illegális szervezetként alakul meg. Az illegális felvállalásával a Laibach lényegében a totalitárius alapokon nyugvó párt- és vallási szervezetek történelmi példáját követi.

### **Laibach Kunst – nemzeti és nemzeties**

A csoport belső hierarchiáját egyaránt az irányelvnek az ideológia és az egyed viszonyát tükröző meghatározó szerepe szabja meg. A csoporttagok teljes névtelenségben, szubjektívista hajlamaikról és céljaikról lemondva, totalitárius fegyelemben alkotnak; az egyén háttérbe szorul, csak a köz érdekei léteznek. Így a korszerű ipari termelés szélsőséges pozíciójával azonosulni képes egyed önműködően Laibach-taggá válik. A nyolcvanas évek derekán azonban már a Laibach számára is világos, hogy az illegális, vagyis a rendszerbeli intézményekkel szembeni elutasító stratégia nem valósítható meg abszolút értelemben egy olyan politikai rendszerben, amelyben a munkásosztály

élcsapata van hatalmon. Mégpedig azért nem, mert az uralkodó rendszer nem ismeri el a rajta kívüli intézményes formák létjogosultságát. Az illegalitás maximális foka ezek szerint csak színlelt törvényenkívüliség, vagy annak illúziója.

A Laibach azért látja bele a mindenkori művészet képét a náci művészetbe, mert annak jutott ki elsőként a feladat, hogy az uralkodó ideológia nevében érzékileg hasson a kisember lel-kületére és – végtére is – tudatára. Ezzel egyidejűleg felteszi a kérdést, vajon nem ezt teszi-e manapság egy másik ideológia is, a tömegizlés szintjére süllyesztve, a kereskedelem és az olcsó látványosságok rendszerébe integrálva a művészetet? A Laibach a náci ideológia katonáira és a szocialista realizmus emberi lelkek mérnökeire úgy tekint, mint a történelem első posztmodern művészeire, vagyis gazdasági és ideológiai árut termelő munkásokra. Úgy véli, ők az elődei a ma funkcionáló álmogyárak és utópiaüzemek hatalmas hadseregeinek, amelyek a korszerű médiumok gondolatfeleltető, figyelemelvonó s mindent az esztétikai tünemény szintjén adagoló kreációinak a megalkotói. A tömegmédiumok esztétikai kínálata egy korszerű formába csomagolt giccs, melyet történetesen nem a náci vagy a szocrealista, hanem egy vagy több másik ideológia, így például a pénz ideológiájának a nevében erőltetnek az emberekre.

A Neue Slowenische Kunst protagonistáinak számára, úgy tűnik, azért érdekes a nácizmus és a szocrealizmus giccsművészete, mert olyan társadalmakról van szó, melyekben az ellentéteket mesterségesen oldották fel, ennél fogva ideológiai állapotuk statikus, nyugalmi formájában érhető tetten. A szlovén művészek eklekticizmusa befogad magába minden eszmét, stílust és hangulati beütést, azt a látszatot keltve, hogy ők ötlötték ki azokat. Befogadó mechanizmusuk természetüen köti össze a különféle hatásokat, amivel részben a klasszikus, állandó értékekre alapozódó, monu-mentálisan mozdulatlan nemetszocialista és szocrealista ideológia szerepét játsszák el. A nazi-kunst és a szocrealizmus emellett egy olyan korszakot jelöl, melyet a modernizmuson belüli poszt-modern kornak nevezhetnénk, s melyet a művészet ideológiává való átváltozása, az esztétikum politizálódása jellemez. A Neue Slowenische Kunst ezekről az ideológiáktól a nyelvi frazeológia mellett átveszi a legitim kisajátítás, az eltulajdonítás képességét, s a semmiből teremtés mítoszá-t elvetve szabadon rendelkezik a neki megfelelő művek, műidézetek kontextuális átrendezésével, valamint újraértelmezésével. Abból a közösségi feltételezésből kiindulva, hogy a világban már semmilyen új tapasztalat sem szerezhető, semmi új fel nem fedezhető, s hogy az eredeti többé nem eredeti, az IRWIN ikonográfiájának stilisztikai összetevőit ugyancsak a történelmi tények és a kultúrhagyomány motívumainak újraértelmezése határozza meg. A haldokló világban nem az előre-tekintés, hanem a visszapillantás ad reményt.

A Laibach Kunst ikonográfiáját már 1984-ben erős szocrealista beütések és a szlovén nemzeti-nemzeties kultúrhatás jellemzi. Ezek az ismérvek a későbbiekben is megmaradnak, ám az IRWIN-nel való egyesülést követően némileg módosulnak, mivel az IRWIN a szlovén múlt traumatikus tapasztalatainak folyamatosság-biztosításában látja a jövő lehetséges kifejtését, végső célkitűzéseiben pedig a szlovén kultúra monumentális-spektakuláris reaffirmációjáért száll síkra, ami újabb belső ellentmondást vet fel: a helyi motívumok posztmodern foglalatát konvergálni kényszerül az egyetemes ikonográfia avantgárd szimbólumaival, többek között a Malevics-keresztrel. Így a trbovljei szénbányát ábrázoló szocrealista rajzok egyikének előterében látható magvető emberalak származhat a szlovén Grohar 1907-beli képeről, de ugyanakkor Millet *Aratójára* is asszociálhat. Nem az önmagában vett eklektika a problematikus, hanem az, hogy ez a különleges eklekticizmus különféle művészettörténeti korszakok ellentétes mintáiból táplálkozik, s ez csak fokozza azt a bizonytalanságérzést, amely a Neue Slowenische Kunst művészeti helyzetének meghatározását illeti. Az IRWIN festményei másrészt a szocrealista giccsot csak ritkán és persze tudatosan ritkán meghaladó alkotások, ám ezek a táblaképek kivétel nélkül magas professzionális színvonalon vannak. S hogy miért pont a szocrealista giccs az alapképlet? Azért, mert magába szív minden idegen hatást, mert mint alacsony művészet nem rendelkezik saját történelemmel és felelősséggel, hanem a posztmodernhez hasonlóan az örökkévalóságba próbálja kivetíteni a pillanat referenciáját.



Ennek következtében merevedhetnek ki a nemzeti kultúrvívmányok is örök értékeként, a giccsben összpontosuló idegen hatások determinációjának önellentmondásos függvényében. Úgyes manőverezéssel, a politika és a művészet közötti senkiföldjén egyensúlyozva kíván egyszerre mindkettő és egyik sem lenni, úgy, hogy a felelősséget mindig átháríthassa a másikra: elméletükkel a művészetet a politika szolgálólányának szintjére süllyeszti, gyakorlatukkal pedig a politikát teszik a művészet szolgálójává.

## Laibach Kunst – Nazi Kunst

„A művészet és a totalitarizmus nem zárják ki egymást”, áll az 1980-as Laibach-konvent egyik alaptételében, ami nem más, mint a második világháború után érvényt szerzett törvényes állapot meghatározásának negatív parafrázisa és egybeni antitézise, miszerint a művészet feltételezi az egyediségre és különbözőségekre való jogot, az ittlevőségben és a valóságban fogant szabadság jogát; a totalitárius rendszerek viszont engedelmisséget és kiegyenlítődést követelnek a valóságon felül álló dogma nevében. A művészet és a totalitarizmus ezért kizárják egymást, mivel a totalitárius rendszerek megszüntetik az értékkeremtő és forradalmi súlyú egyéni szabadságot. A Laibach Kunst ezzel szemben nyíltan kimondja, hogy létét és elhivatottságát a mindenkor totalitarizmus doktrínájának ígézetében az egyéni ízlés, az egyéni meggyőződés és az egyéni megítélés tudatos elvetésének, valamint az ideológia önkéntes és természetzerű elfogadásának elvére helyezi.

A hasonló paradigmák sorából mindenképpen figyelmet érdemel még kettő. Míg az első az Adolf Hitler-Laibach Kunst ars poetica tengeyen, a másik a Joseph Goebbels-Neue Slowenische Kunst gondolati feszításon található: „Én művész vagyok, nem pedig politikus. Majd ha a lengyel kérdés megoldást nyer, életemet művészként kívánom bevégezni” (A. Hitler, 1939) – „A politika a legnagyobb, mindent átfogó művészet, és mi, akik a korszerű német politika megalkotói vagyunk, művészeknek tartjuk magunkat” (J. Goebbels, 1933) – „A politika a népszerű kultúra legmagasabb foka, és mi, akik a korszerű európai pop-kultúra megteremtői vagyunk, politikusoknak valljuk magunkat” (Neue Slowenische Kunst, 1987). A tézisek és antitézisek vonulatából kiragadott néhány idézett példa is elégségesnek látszik ahhoz, hogy az ideillő benjámini megkülönböztetés, tudniillik a politika esztetizációja, illetve az esztétikum politizációja kérdéskörének mentén eljussunk Susan Sontagnak ahhoz a megállapításához, miszerint a nemzetszocializmus korszakában a művészet és a politika viszonyában nem is annyira a művészet alárendelt szerepe a szembeötlő, ez ugyanis minden bal- és jobboldali diktatúra jellemzője, hanem az, hogy a politika átveszi és előszeretettel alkalmazza a művészet frazeológiáját, a művészet területére helyezve át a politikai cselekvés mozgásirányát.

A fasiszta és a fasizmus alternatíváinak tekinthető többi totalitárius rendszer a dogma diktátumán túl egyfajta korlátlan szuverenitás nevében végezte cselekedeteit. A művészet és a kultúra helyzete az olaszországi és a németországi fasizmus közös töről fakadó ideológiai gyakorlatában sem volt azonos, illetve egyformán radikalizáló. Hitler a *Mein Kampf*-ban már 1925-ben felvázolta a rendeletek, előírások és folyamatos ideológiai ellenőrzések formájában megnyilvánuló művészeti modellt, továbbá a propagandapszichológia alaptéziseit. Ez utóbbit azért is, mert a művészetnek szánta az ideológia népszerűsítésének kulcsfontosságú szerepét, hangoztatva, hogy az állampropaganda annál hatékonyabb, minél inkább a tömegek érzelmeit veszi célba. Hitler tehát nem vetette el a művészetet, csupán esztétikáját és modernista hagyományát tartotta alkalmatlannak, s különösen annak elvontabb, absztrakciós nyelvi megnyilvánulásait üldözte. Miközben erőteljes stílusbeli és tematikai megszorításokat alkalmazott, a nemzetszocialista ideológia a művészetet a giccs szintjére süllyesztette, vagyis meghatározott lélek- és szellemformáló szerepet ruházott rá a tömegek manipulálásának folyamatában.

A húszas-harmincas évek dadaizmusának és expresszionizmusának progresszív, felszabadító

hatású németországi pályája egyszeriben megszakadt, kettétört, s Berlin rövid idő alatt elvesztette Európa legerősebb művelődési-művészeti központjának útmutató szerepét. Ennek a modernista időszaknak a művészei pedig már tudták, mi a giccs, ezért nem ítélték el egyértelműen: olyasvalaminek tartották, ami szükségszerű kísérője a művészetnek, s az életnek is elkerülhetetlen tartozéka. De nyomatékosan aláhúzták, hogy az a fajta giccs, amelyik a művészet rangjára pályázik, közönsek hazugság, mert a művészet elkorcsosodását segíti elő: a régi minták alapján létrehozott epigonisztikus dolgok giccsnek tekinthetők, mert meghamisítják egy kor stílusát és akarátát. A náci korszak meghatározó művészeivel szembeni történelmi-kritikai bánásmód nem egészen egységes. A rezsimhű Kolbe, Klimsch, Scheibe és más szobrászok neve ma is ott szerepel a modern német művészet reprezentánsai között, méghozzá a valamikori üldözöttek, Barlach, Belling, Marck és mások társaságában. Az 1945 után készült művészettörténeti áttekintések azonban egyöntetűen mellőzik a legodaadóbb, az ideológiát leginkább kiszolgáló, fasiszta szemléletű szobrászokat, mint például Arne Beckert és Joseph Thorakot, mivel az ő próbálkozásaikból kiveszett a művészi érzékenység legparányibb atomja is.

Az értékítéletek kiegyensúlyozottságának sugallmazása arra figyelmeztet, hogy a Harmadik Birodalom nem-művészeti produkciójában is vannak árnyalati eltérések, vagyis a sok élettelen utánzat és giccs mellett akad közöttük szakmai szempontból valamivel korrektebb, az akadémiai realizmus hagyományát követő mű. Hogy léteznek semmirevaló munkák, de egy fokkal sikerültebbek is, szinte nem is fontos, ha tudjuk, hogy a náci művészetnek nincs pozitív értelemben vett olyan sajátosság stílusa, kifejezésmódja, amely az újdonság, a nyelvi innováció szándékával lépne fel.

A szélsőjobboldali totalitarizmus tekintélyelvű gigantomániájával párhuzamosan üti fel a fejét a másik póluson – a művészet egyéni megélésének a síkján – egy másfajta esztétikai formarend, tudniillik a személyiség nélküli, cselekvésképtelen kisember lelki igényeit kiszolgáló szentimentális-nosztalgikus Heimatstil, a romantika, a biedermeier és a naturalizmus kifejezési effektusait összeömlasztó „korlátozott idill” művészete. Ideológiai alapját tekintve azonban a kisember pseudo-művészete nem sokban különbözik a centralisztikus birodalmi művészet faji egységen alapuló koncepciójától, hiszen a helyi, tájjellegű-nemzeties favorizálásán túlmenően készséggel építi magába a Blut-und-Boden (Vér és Föld) fajelméletének szociálpolitikai irányelveit. Nyilvánvaló, hogy a náci művészet elsősorban nem a hagyományos esztétikai kritériumok hiányában megy át a politikai giccs területére, hanem mindenekelőtt annak etikai tulajdonságai folytán, akárcsak az államdekorációs koncepció másik ágán található szocrealizmus vagy az ötvenes évek amerikai absztrakt expresszionizmusa, melyet azért részesítettek állami támogatásban, hogy a sajátos amerikai materializmus-felfogás szellemében semlegesítse az európai szürrealizmust, illetve hogy lezárja a racionális valóságtól való menekvés lehetőségeit. A nemzetszocialista, szocrealista és akadémikus művészet a modern kor művészetének értékalakító hagyományából való kirekesztettsége dacára is egyfajta mérete a modernista törekvéseknek, hiszen egy azonos fejlődési folyamat részeként ellanyagként veszi körül a progressziót.

## Was ist Kunst?

A Laibach, bár használja a rezsimhű művészetek jelképrendszerét és poétikai frazeológiáját – ami tulajdonképpen egyenlő a militarizmus kifejezőkészletével –, ezt az instrumentáriumot a fennálló szocialista-bolsevista rendszer ellenében veti be, hogy rámutathasson annak ideológiai eredetére, totalitarista múltjára. Bármekkora ellentmondásnak tűnik, a posztmodern bizonyos aspektusait kultiváló zenekar határozottan elítéli a rendszerhű jugoszláv posztmodernizmust – főként annak transzavantgárd piktúráját –, rámutatva, hogy bár a posztmodern meg tudott szabadulni számos idejét múlt dologtól, egyet, az ideológia akadályát képtelen volt leküzdeni. Mindez arra vall, hogy a Laibach a totalitárius ideológiák fogalmi rendszerét kizárólag metanyelvi szinten vette igénybe,



annak érdekében, hogy leleplezhesse a társadalom és az uralkodó osztály hamis mitológiáját.

Az ugyancsak a kérdéskör tisztázásán fáradozó IRWIN művészcsoporthoz ismételt feltehető a kérdés: mi a művészet? Válaszadási kísérletében megfogalmazódik egy fontos felismerés, hogy tudniillik nincs kreatív emberi megnyilvánulás ideológiai tartalom nélkül, kezdve az öltözködéstől, a társasági viselkedésen át a művészeti alkotómunkáig: „Olyan időben élünk, amikor mindennek ideológiai vetülete van, s nincs rá mód, hogy ezt elkerüljük.” A kritikai észrevételek szövé teszik, hogy a Neue Slowenische Kunst a nyelv ereje helyett az erő nyelvét demonstrálta, hogy náci vizuális jelképeket alkalmazott, fasiszta vezetők szavait idézte, s német szó szerkezeteket konstruált saját identitásának meghatározása céljából. Ezeknek az elemeknek a funkcionálását részben azon a programon belül kell szemlélnünk, amelyben leíratott, hogy a NSK tudatosan apellál a társadalom önvédelmi rendszerére, ami úgy is felfogható, hogy a jelenség léte csupán addig biztosított, amíg nem ütközik társadalmi ellenállásba, amíg meg nem semmisíti a társadalmi-politikai szervezetek megtorló reakciója. Mások úgy vélik: bár igaz, hogy totalitárius ideológiák szimbólumrendszerére hivatkozott, mégsem állítható, hogy valamiféle megoldásként kínálta fel őket. Egy bizonyos: a modern művészet és a totalitárius rendszerek konfliktusos viszonyát eredeti, provokatív módon próbálta értelmezni, s a letűnt korok stílusában a sok holt dolog között a még élő, lappangó tartalmak után kutatott, figyelmeztetve, hogy léteznek még negatívumok körülöttünk és bennünk. A Laibach retrogárd gesztusa tehát visszanyúl a náci vezetők beszédkészletéhez és önjellemző kijelentéseikhez, Hitler és Goebbels mondanivalóját azonban annak ellentétében másítja meg. Ha a náciizmus atyjai művészeknek képzelhették magukat, a Laibach tagjai miért ne nevezhetnék magukat politikusoknak?

## Irodalom

IRWIN: Gruppenkunstwerke (katalógusszöveg),

Kassel: Projektgruppe Stoffwechsel, 1987

HORVAT PINTARIĆ, Vera: Od kiča do vječnosti. Zagreb: CDD, 1979

BENJAMIN, Valter: Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. Beograd: Nolit, 1974

KRAMPFEN, E.: Der Kitsch. Hamburg: Weltburg Verlag, 1925

HEGYI Lóránd: Avantgarde és transzavantgarde. Budapest: Magvető, 1986

KRŠIĆ, Dejan: Die Entartete Kunst. Zagreb: Quorum 1987/6-7.

WRUSS, Tomislav: Naš dolg je poplačan. Uo.

HRIBAR, Tine: Postmodernizam, transzavantgarda i retrogardizam. Uo.

KOŠČEVIĆ, Želimir: IRWIN. Új Symposion 1987/5-6.

## A halál láttamoztatói

(A személyiségkivetítés kollektivistá modelljének  
néhány párhuzama századunk művészetében)

„Már csak az utópia maradt nekünk”, fogalmazta meg felismerését Hermann Obrist 1919-ben, azoknak az építészeknek a nevében is, akik az I. világháború utáni Németország fojtogató, reménytelenséget árasztó közegében arra kényszerültek, hogy a valóságtól sok szempontból elrugaszkodott álomvilágba meneküljenek. A távoli jövő új emberének építészeti igényei fantáziaszerű látomásokban vetültek ki: Bruno Taut 1918-as *Alpine Architektur* című litográfiai mappáját követően 1920-ban a Művészeti Munkatanács a fantasztikus műépítészeti terveknek egy egész gyűjteményét jelentette meg. A társadalmi valóság tagadásának hullámai az expresszionista festészetben és filmművészetben is magasra csaptak, abban a következtetésben oldódva fel, melynek Walter Gropius a következőképp adott hangot: „Amikor az eszmék kompromittálódnak, egyszerűen elhálnak”. Neki megadatott, hogy kétszer emésztődjön ennek a keserű érzésnek a hangulatában; másodszer 1934-ben, a Bauhaus végleges bezáródásakor.

A náci totalitarizmus kollektív örületének folyamatai már korán felismerhetők. „Teljesen meg vagyok róla győződve, hogy ez a társadalom a megsemmisülésbe tart”, kesereg George Grosz 1918-ban, miután már túl van *Város* című apokaliptikus vásznának megfestésén, amelyen „öngyilkos palettájának” vérvörös tónusai a gyász-feketével konfrontálódnak. A vörös szín századunk művészetében kettős, egymással ellentétes szimbolikus meghatározást kap: a vér és a tűz színeként az életet elvszerűsíti, de a vér színmegfelelőjeként ugyanakkor a halált is felidézi. Grosz művein a halál nemcsak a színszimbolikán át manifesztálódik, hanem jóval egyértelműbben is: Oskar Panizza költő tiszteletére festett apokaliptikus képén a halál csontvázként, fekete koporsón lovagol az elembertelenedett tömeg felett.

Amikor a harmincas évek végén a rémuralomra és feltétel nélküli engedelmességre épülő német náciizmus szövetségre lépett az úgyszintén a parancsuralomra és az egyén elnyomására alapozó sztálinista kommunizmussal, nemcsak az emberi szabadság és élni akarás, hanem a művészet felett is kimondta a közös ítéletet. Az elfajzottnak bélyegzett modern művészet helyébe lépő, s a totalitarizmus igájában fuldokló náci és szocreál művészet a nagybetűs Művészet vereségének par excellence előidézőjévé vált. A művészetre Hitler is és Sztálin is propagandafeladatokat hárított: miközben erőteljes stílusbeli és tematikai megszorításokhoz folyamodott, a nemzetiszocialista ideológia a művészetet a giccs szintjére süllyesztette, vagyis meghatározott lélek- és szellemformáló szerepet ruházott rá a tömegek manipulálásának érdekében. A művészet pusztá eszköz lett, olyan forma, amelynek tartalma egy számára idegen értékrendszer, az ideológiai pragmatizmus viszonyait tükrözte.

A német államosított giccsművészet ismérveinek egyike, hogy a huszadik századot eredendően a szobrászat műfajának vélte, ezért a náci művészet termékeinek java része plasztikai alkotás. Az államhatalmi intézmények épületeit díszítő aktfigurák és a római birodalom valamikori dicsőségét idéző, hős katonákat ábrázoló klasszicizáló plasztikák kivétel nélkül a germán történelemmel és mitológiával való „immanens szellemi affinitás” hangulatát árasztják magukból: tulajdon monumentalitásukat a megingathatatlan és ez által csalahatatlannal igaznak tűnő ideológia szilárdságának a metaforáiként jelenítik meg.

A náciizmus és a sztálinista kommunizmus saját méreteit túlhangsúlyozó építésze hasonlóan monumentális szobrászatot igényelt. A szemléltetőben – az alattvalóban – azt a félreérthetetlen



benyomást kellett kelteni, hogy egyrészt biztonságban érezheti magát az állam karjaiban, másrészt pedig, hogy az ő halandósága sohasem érhet fel a megmintázott aktfigurák, hősök, katonák, politikusok és egyéb nemzeti eszményképek halhatatlanságával. Az öntudat, a határozottság, az erő, a legyőzhetetlenség, a büszkeség és a felülmúlhatatlanság patetikájának viszonylagos elvonatkoztatásával szintetizálódott egyetlen ideállá a germán Übermensch magasztos alakja.

A nietzschei felsőbbrendű ember mítoszának náci kiaknázásával egyidejűleg, 1938-ban, Jerry Siegel és Joe Schuster egy sci-fi regény nyomán új képregényhőst teremtett, Superman alakját. Az emberfeletti tulajdonságokkal megáldott figura személyiség-meghasonlításának a náci vezetők magatartáspszichológiájával való egybevetése néhány megdöbbentő tudományos tanulsággal szolgált. Superman identitása mögött a hétköznapiakban meglehetősen szegénylős, félnék és visszahúzó újságíró, Clark Kent állt, akinek földön kívüli tulajdonságai csak akkor jutottak érvényre, amikor magára öltötte a Superman kosztümöt. Lényének kettőssége az egyszerű kisember és a természetfeletti tulajdonságokkal felruházott hős szimbióziséban nyilvánult meg.

A Superman személyiséganalízisére vállalkozó J. P. Bourgeron arra a következtetésre jutott, hogy hasonlóság mutatkozik a képregényhős alakja és a skizofréniától valamivel enyhébb elmebajban, parafréziában szenvedő beteg között. A fantasztikus delíriumnak is nevezett betegségben szenvedő ember szavai és tettei mögött nincs meg a kellő logikai háttér és a valóságfedezet, megalomániás és üldözési kényszerei vannak egyidejűleg, esendőnek érzi, ugyanakkor prófétának vagy istennek képzelet magát. Kent újságíró Superman negatívja, aki az álmok világában, a jó oldalán, az egyszerű emberek megmentőjeként válik hőssé, húzza alá Bourgeron.

A francia pszichiáter fejtegetései nemcsak a képregényhős esetében érvényesek, hanem arra is alkalmasnak mutatkoznak, hogy fényt vessenek a náci vezetők személyiségzavaraira, lelki-tudati elferdüléseire. Elég, ha csak Göring képmutató természetére gondolunk, aki – hogy eleget tegyen a Führer ízlésdiktátumának – környezetéből kiirtotta az „elfajzott művészet” darabjait, ugyanakkor titokban hatalmas mennyiségben halmozta fel őket. A náci vezetők meg voltak győződve küldetésük felsőbbrendűségéről. Üldözési mániájukat ideológiai messianizmussal ellensúlyozták, a rossz démonná pedig a bolsevizmust és a zsidóságot kiáltották ki. W. Langer pszichoanalitikus vizsgálatai kimutatták Hitler pszichéjének mazochista, depressziós és öngyilkosságra hajlamos tünetjeit. Szegénylős természetét és nem éppen férfias megjelenését betanult, természetellenes viselkedésmintákkal ellensúlyozta. A Kent-Superman-féle személyiség-meghasonlításnak a náci vezetők esetében maga az élet volt a próbaterepe, következményeit pedig ismerjük. Superman küldetése ezzel szemben azt szolgálta, hogy a gazdasági válság idején csillapítsa az amerikaiak millióinak frusztráltságát.

A harmincas évek nemzetiszocialista művészete sokak számára csupán a század modernizációs törekvéseinek nemezise, bosszúálló sorsa, amely számottevően megkettőzi az élet és a művészet, valamint a kultúra és a gazdaság szféráit. A nemzetiszocialista, szocreál és akadémikus művészet egy azonos történelmi folyamat részeként ellenanyagként veszi körül a progressziót, másságával emelve ki annak pozitív jellegét. „Mint ahogy a náci ideológiának szüksége volt az elfajzott művészetre, a magas pozíciót képviselő győztes modernista kritikának és elméletnek is szüksége van a nem-művészetre, hogy általa szilárdítsa meg magát mint elitista hagyományt”, írja az egyik legkiválóbb Neue Slowenische Kunst-szakértő, Dejan Kršić.

A visszapillantás művészetének tükrében meghal a nagybetűs Művészet. Az elszemélytelenedés ideológiája feláldozza az egyént, aki a kollektívizmus oltárán lehelet lelkét. Az individuum – az expresszionisták által kreált „etikus ember” – keresztre feszítése immár nem a vallás templomi világának kontextusában, hanem az újabb kori ideológia totalitáris szentélyében történik. A Művészetet képviselő „új ember” utolsó ítéletét a Laibach Kunst a malevicsi szupremációt abszolutizáló, kozmologikusnak is mondható világképébe látja bele, amely a munchi kiáltás erejével ér fel, s amelynek esszenciájára Hermann Bahr 1916-os soraiban bukkanunk rá: „Mi nem élünk többé, már éltünk. Nincs többé szabadságunk, nem tudunk többé határozni, az embert megfosztották lelkétől,



a természetet megfosztották az embertől... Soha még kort nem zavart így össze a kétségbeesés, a haláltól való irtózás. Soha még temetői csend nem honolt a világon. Soha nem volt még az ember ennyire kicsi. Soha még nem volt ennyire nyugtalan. Soha nem volt az öröm távolabb és a szabadság halottabb. Íme a kétségbeesés üvöltése: az ember üvöltve kéri lelkét, egyetlen szorongásos kiáltás száll fel egész korunkból...”.

A hitlerizmus és a sztálinizmus hazug művészete csupán a művészet egyik tulajdonságát, tudniillik médiumbéli pozitívumait kívánja felhasználni. Azt a képességét, hogy egy reális emberi igényt kielégítendő, eljut a kisember hétköznapi világába és annak specifikus értékrendjébe. A Művészet harmincas évekbeli halála egy hosszabb fejlődési folyamatnak – az egyéni felszabadulás, az individuális felelősség és az erkölcsi megtisztulás processzusának – a letörésével áll be, amikor a társadalmi hatóképesség szintjén kitapintható etikum a nullpontjára süllyed. A Neue Slowenische Kunst halálképe a modern művészet forradalmi lendületének megtörésében vetül ki. A szocreál ikonográfia klisévé koptatott jelképmotívumai – például a kalapácsos proletárfigura – a lélek tartományát kirekesztő, embertelen, az egyéni tulajdonságokat kiegyenlítő rendszer kinyilatkoztató ismertető jegyeivé válnak.

A Művészet halálát a Neue Slowenische Kunst nem az egyéni megélés prizmáján át láttatja, hanem a rendszerbeli torzulások fenomenológiai síkján ragadja meg, a társadalmi-ideológiai felépítmény strukturális mozgásaiban éri tetten: ha a Művészet halott, akkor a társadalom, a civilizáció egésze is annak minősül. És megfordítva.

A Laibach Kunst jelentkezésével egy időben – a nyolcvanas évek elején – veszi kezdetét a vajdasági Rumán alakult Művészeti tevékenysége, amely sok tekintetben azonos vagy hasonló, ám a lényeges dolgokban merőben ellentétes művészetfilozófiát hirdet meg. A közös vonások egyike, hogy az Autopsia is névtelenségbe burkolózik, a köznek adományozza individuális javait, a másik pedig, hogy a visszatekintés elvére esküszik, s a letűnt stíluskorszakok nyelvi-társadalmi ismérveinek összeomlását szorgalmazza. Az Autopsia (Halottszemle) névválasztását nem elsősorban a jó hangzás indokolja. A név ez esetben önéleplező szándékú és azonnali fényt vet ars poeticájának eszmei szerkezetére, amelynek tartópillére nem más, mint a halál döbbszerű csodálata. A halál tiszteletének jegyében kimunkált doktrína metaforikus áttételezése a halál megigéző erejének imádatában fogant.

Az Autopsia esetében is egy multimediális törekvésről van szó, akárcsak a Neue Slowenische Kunst gyakorlatában, az ő multimedialitása azonban zárt keretek között, a közönséggel való közvetlen érintkezés kockázata nélkül megy végbe. Művészetét hangszalagokon, hanglemezekeken, kiállításokon, a küldeményművészet csatornáin és videoszalagon terjeszti, a közlésnek olyan közvetett módjait kapacitálva, ami biztosítja a következetes névtelenséget (jellemző, hogy magam is levelezésben álltam az Autopsiával, de sokáig nem derült ki, név szerint kivel is voltam kapcsolatban, amikor pedig személyesen kívántam vele találkozni, nyílt elutasításra találtam. Míg nem fény derült rá, hogy a „kollektívát” egyetlen ember alkotja.). S ami a legelgondolkodtatóbb, hogy a féllilegalitásnak ezt a formáját egyáltalán nem politikai okok befolyásolják.

Az Autopsia korai credója az emberi tapasztalás archetipusainak kontextusában fürkészi a halál kóránát, s a kezdetekhez visszanyúlva az egyén létezésének és a valóság megélésének referenciáit kísérli megragadni. A halál láttamoztatása az 1985-ös *Enochian Key* című anyagon az alkímia világába vezet. John Dee és George Ripley neves angol alkímisták szövegeit idézve különösen azokra a motívumokra helyezi a hangsúlyt, melyeknek az volt a rendeltetése, hogy a sírbolt mellett énekelve spirituális kapcsolatot létesítsenek az elhunytal. A szerzemény végét tibeti harsonák hangja zárja, melyeket emberi combcsontokból faragtak, a letűnt korok szokásainak megfelelően.

„Nem gyűlölnék semmi létezőt, még a halált sem gyűlöljük. Az élet és az elmúlás lelkünket nem borzasztja meg”, énekl az Autopsia, hogy a következőkre hívja fel a figyelmet: az élettől való félelem egyúttal a haláltól való félelem, és megfordítva. Élni annyit jelent, mint kockára tenni saját életünket. A halál a létezés legmagánvalóbb foka, az a határ, ahol megszűnik a hatalomnak a lét



feletti fennhatósága. A mindenkori politikai hatalom csak az élet folyamataira fejtheti ki befolyását, a halál azonban kicsúszik karmai közül.

Nem csoda, hogy a társadalom egészen a XIX. századig bűnnek minősítette az öngyilkosságot, elvitatva az egyénnek a halálra való jogát. Az Autopsia nyíltan kijelenti: „Célunk a halál”. Az ellentmondásos jelszó mögött az a gondolatmenet húzódik meg, hogy az egyszerű, természetes halálesetek egyre ritkábbak, ma már a halál termelési folyamatáról beszélhetünk. A jelenkor embere nem meghal, hanem meggyilkoltatik. A kizsákmányolás a halál elfeledtetésének stratégiájára épül; amikor az ember tudatosítja saját halandóságát, már nem mindegy, hogyan tekint életének tartalmára, illetve arra az életre, melyet manipulál a hatalom. Amikor valaki feléri ésszel, mekkora súlya és jelentősége van az élet mindegyik pillanatának, egyszerre rádöbben saját kizsákmányoltságára. A halál tehát, az elmondottak vetületében, a szabadságnak a korlátozottság feletti győzelme. Így, ezért válik céljá a halál:

„Halál! te vagy védőpajzsunk  
Mert amíg szemünk előtt vér folyik  
Amíg ölünkbelől vér szívárog fel  
Érezzük közelséged  
Mindegyik parancsolatod maga az igazság  
Kelj fel és emeld meg sarlódat  
Vágd át üldözőink útját  
Kardjuk hadd hatoljon saját szívükbe  
Örvendjenek a Mennyek  
Örvendezzen a Föld is  
A Tenger pedig tarajozza fel az ő hullámain”

(A halál védőbeszéde)

Az Autopsia grafikai munkáin úgyszintén a halál motívumai uralkodnak: a halálfeje a huszadik századot jellegileg meghatározó maszkban jelenik meg (*A huszadik század halott*), más retrográd képi kompilációkkal egyetemben, melyeken a rombolás, az erőszak és a szentségtörés szenvedélyessége tör felszínre. Az Autopsia vizuális munkáinak ikonikus elemei a tömegmédiumból kiemelt és multiplikált képtöredékek, azok az ábrák, melyeket az átlagfogyasztó is azonosítani tud. A képhasználatnak ezt a szándékosságát az a felismerés indokolja, hogy az érzéki befogadás módja a mai világban leginkább az évéshez hasonlítható, szemben a görög és zsidó-keresztény hagyománnyal, ahol a látásnak, illetve a hallásnak jutott ez a szerep. A jelenkor embere a tömegkommunikáció hírózónét egyszerűen csak lenyeli, anélkül hogy megrágná és megemésztené. A képi sztereotípiák tudatos alkalmazásával az Autopsia a saját eredeti üzeneteit kívánja a „menübe” csempészni, hogy tudatosítsa: a halál nemcsak a háborúban indokolt, hanem jelen van a művészetben is, illetve – tágabb értelemben – az emberi megismerés folyamataiban. „A művészet a halállal szembeni állásfoglalás – a művészet a szépség anyja!”, fogalmazódik meg, hozzátéve: aki rendelkezik a halál felett, egyben a mindenkori hatalmat is kezében tartja. Amikor azt hangoztatják, hogy „Célunk a halál”, egyben arra is gondolnak, hogy az élet értelmetlenségének érzete az igazság kimondására való készségnek a jele, illetve az egészség megnyilvánulásának a tünete. Az emberek milliói betegnek mondhatók, mert még nem döbbsen rá az élet értelmetlenségére, megszoktak létezni az értelmetlenségben, s talán sohasem jutnak el szerencsétlenségük felismeréséig, mert a hatalom által rájuk kényszerített életmód ezt nem teszi lehetővé. E nélkül pedig nem tehetnek semmit az élet hiábavalósága ellen: a munka értelmetlensége párosul a szabad idő értelmetlenségével, holott – objektíve – ez utóbbi hivatott lehetővé tenni azt, hogy a feleszmélés feltételei létrejöjjenek.

A Neue Slowenische Kunst médiaértelmezésétől eltérően az Autopsia nem kíván beépülni a hatalmi gócek kommunikációs rendszerébe. Az állami hírközlést esztétikaellenesnek bélyegzi

meg, a fogyasztói mentalitás totalitárius megnyilvánulásaként könyveli el. Az esztétikai magatartás következetes ügyvivőjeként deklarálódó Autopsia elhárítja a hagyományos és nemzeti vonásokkal behatárolt hivatalos kulturális intézményekkel való együttműködés lehetőségét. Saját pozícióját az európai művelődés gócpontjainak azon térközeibe vetíti ki, melyeknek gyökerei az antik gondolkodás közös szellemi tövéről sarjadnak. A nemzeti keretekben való gondolkodás túlhaladott formái elfogadhatatlanok számára, a társadalmi szférán kívül kíván hatni, s az ismeretlenség homályában munkáló névtelen egyén egocentrizmusát szándékozik kiteljesíteni, mert nem kíván részt vállalni a tömegek félvezetéséből. A tömegből való névtelen kiemelkedés heroikus harcára esküszik, ezért tisztában van feladatvállalásának áldozati jellegével, e szenvedélyességének túlzott dimenzióival, amit képileg a lehetetlent célzó villámmal – más helyütt megfeszített íjjal – definiál (*Megcélozni a lehetetlent*).

Az Autopsiát elsősorban az a felismerés fűti, hogy korunk gyűlöli a művészetet, a vallást és általában a lelki élettel kapcsolatos gyakorlati megnyilatkozásokat. A társadalom a művészet haszontalanságát hirdeti, komolytalan „költészkedésnek”, sőt szórakozásnak tartja. Az Autopsia átértelmezi ezt a művészetmeghatározást, de túl is lép ezen a ponton, és a művészet ideológiájának egészét is átlényegíti, mondván: a művészet nem tekinthető termelési folyamatnak, immár nem szemléltetni, bemutatni és előadni hivatott valamit, hanem a kommunikációt célozza meg, a ritmikusan ismétlődő információszórást. A posztindusztriális kor művészete az ismétlés elvére támaszkodik; mindig minden ugyanaz, nincsenek eltérést feltételező új tudnivalók, a fejlődés és a haladás hatályon kívül helyezett fogalmi konstrukciók csupán. A nyíltan előkelő pozíciókra helyezkedő Autopsia továbbra is hisz benne, hogy a társadalmi struktúrát megtagadó elitista egyén vagy mikroközösség magányos hangja messzebbre hallatszik a társadalmi kommunikáció tartalmi uniformizmusánál. Ezért, érdekes módon, ám teljesen indokoltan, az Autopsia reklámügynökségként és tájékoztató központként határozza meg működésének kereteit, olyan szerveződésként, amely nem része sem a „tudatgyártó iparnak”, sem a tömegkultúrának.

Meggyőződésük, hogy a művészetet ki kell vonni a technológia és a társadalmi-politikai érdekek vonzásköréből, mert ez az egyetlen módja annak, hogy a művészettudomány megőrizze öncselekvési lehetőségeit és autonómiájának sérthetetlenségét, nem különben azt a képességét, hogy saját eszközeivel küzdjön a „tudatalakító ipar” monopóliuma ellen. A társadalmi újratermelés negatív irányzatainak leleplezésében Jacques Attali következő definícióját hívják segítségül: „Az áru felhasználásához szükséges idő beosztása, alapjában véve, a halál előérzetének tudomásul vétele”. Az árutermelés folyamata pedig egy bizonyos ponton kiegyenlítődik a halál termelési folyamatával, mert csak a hasznot hozó termelés a kívánatos: „...az utcán gyilkoló megszállottat a legsúlyosabb büntetésnek vetik alá, csak azért, mert cselekedete nem hasznot hozó”. A tőkefelhalmozás körforgásában részt vállaló gyilkolás viszont egész más elbírálás alá esik.

Az Autopsia a megkülönböztetés jogát hirdeti. Azt az emberi képességet kívánja fejleszteni, hogy a piaci szabványoktól eltérő egyéni standardokat teremtsünk. A Nagy Vétkes alakját eszményíti, aki átlépi a törvényes kereteket, és rendszerint a kor előtt jár, vállalva azt a megaláztatást és szenvedést, amellyel a köz sújtja (*A Nagy Vétkes nyomdokán*). Ezek közé a személyek közé sorolják a huszadik század legnagyobb alkímistáját, Nikola Teslát. A halál legtöményebb jelenlétét viszont a zenében ismerik fel: Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Otis Redding fizikai, illetve a The Beatles és a Rolling Stones intézményesített halálában. S azt sem tartják véletlennek, hogy a repetitív és a szeriális zene nyíltan az alkotás pusztítójaként fedi fel magát, egy olyan társadalom kellékeként, melynek valósága a gyilkolási készség normatívumaiban manifesztálódik. E körülmények között a háború az élet megszokott jelenségeként határozódik meg.

Az Autopsia hajtóerejét a tömegből való kiválás szándéka motiválja, a tucateMBER tudati szintjétől való elrugaszkodás akarása fűti. A képzőművészetben szándékosan kerül az eredetiséget, inkább a már létezőt szintetizálja egygyé. Hajlik a posztmodern eklektika felé, ám filozófiai értelemben meghaladja a Neue Slowenische Kunst művészetértelmezésének a kettősségét, azt a törekvést,



hogy a művészetet a politika maradéktalan szolgálatába állítsa, ugyanakkor a politikát is a művészet szolgájává alacsonyítsa. Az Autopsia nem a senkiföldjén egyensúlyoz, hogy az alkalomnak megfelelően ide-oda ugorjon, hanem határozott távolságtartásra rendezkedik be, miután lerántotta a leplet a társadalmi felépítmény individualizmusellenes természetéről, a halál intézményesítéséről és a hatalmi szervezetek által kreált életvitel-koncepció alapvető értelmetlenségéről. Ám a negatív tapasztalatok ellenére mégsem a társadalomból való önkéntes kivonulást tartja hasznosnak, hanem a sejtek lázadását, monopóliumellenes magatartását. Nem a provokatív, hanem a leleményes, nem a destruktív, hanem a konstruktív elveket vallja magáénak. A látványosság helyett a külső megnyilvánulás rejtett formáit keresi, annak a jelszónak az ígérétében, hogy „Hass, mintha itt sem lennél!”. Eközben pedig, ebben az áhítatos odaadásban, lassacskán felépül a megálmódott Katedrális.

A popkultúra sztáralűrjeiből és a totalitárius ideológiák militáns nyelvi frazeológiájából gyúródik össze a nyolcvanas éveknek egy másik vonatkozó mozgalma, a Kanadában fogant neoizmus. A dada művészetellenes beidegződésével rokonszenvező szubkulturális jelenség sokban hasonlít a Neue Slowenische Kunst és az Autopsia hitvallásának poétikai standardjaihoz, számos lényeges vonásban azonban merő ellentéte emezekének. A triász azonosságának természetbeli jegyei mindenekelőtt a multimediális jellegben nyilvánulnak meg; a neoizmus kifejezési eszközei között kiemelkedő helyet foglal el a popzene, a zenés performansz, a videóművészet, az utcai akció, a küldeményművészet, a sajtó és az irodalom. A neoizmus nem zárkózik el a nyilvánosságtól, ellenkezőleg, minden erejével keresi a „bázissal” való kapcsolatteremtés lehetőségeit, amit az sem nehezít, hogy a trend hívei rendszerint álnéven bontakoztatják ki konspiratív tevékenységüket. Akárcsak az Autopsia, a neoizmus is határozottan elveti a nemzeti értékrendszert; talán a leginternacionálisabb a kérdéses jelenségek közül: szintetikus nyelvezete a tömegkultúra sajátosságainak egyféle beszívó rendszere.

Az egyén és a tömeg, az individuum és a kollektíva problematikájának egyik legszembeötlőbb kiéleződése mindenképpen az, amikor Kántor István, a mozgalom elindítója kijelenti, hogy mindenki Monty Cantsin lehet, aki hajlandó használni ezt a nevet. A név felvétele lényegében semmire sem kötelez, ez egy kitalált műnév, egy „open pop star” fedőneve. A kollektív névhasználat dacára a Monty Cantsinek mindegyike megtartja egyéni azonosságát, s így a Monty Cantsinek egyetlen közös jellemvonásává maga a név válik.

Ennek az ötletnek a parafrázisaként születik meg az a doktrína, hogy mindenki neoista lehet, aki annak tartja magát, és végrehajt valamilyen tettet a neoizmus nevében. A neoizmusnak nincs szigorú értelemben vett, mindenkire kötelező ideológiai etikettje, a mozgalom eszmei támasztéka a Monty Cantsinek kollektivitás-értelmezésének abban a fonák tételében érhető tetten, hogy a kollektív aktus kizárólag az egoizmusra való törekvés szélsőséges kicsapódásaiban bontakozhat ki; a névazonosság ez esetben nem jelent személyiség-összemosódást (*Mindenki lehet Monty Cantsin*).

Az önkifejezés népszerű csatornáit kapacitáló nemzetközi mozgalom tartalmi foglalatában központi helyen áll a vér motívuma. Kántor sokáig a neoizmus himnuszának szerepkörével ruhazza fel Ady Endre *Vér és arany* című költeményét, mivel ebben a versben lel rá arra a magatartásbeli-érzésbeli mozzanatra, amelyre kiválóan ráépíthető egy ízig-vérig korszerű attitűd bölcséleti magva. A vér – az emberi élet – és a pénz – az örök érték – összefüggésének példázata mindennél közelebb áll a totalitárius létfilozófia torzult formáihoz, annak a klasszikus tételnek a központi gondolatához, miszerint bizonyos helyzetekben a pénz kiegyenlítődik az emberi étellel. „Engem, mint egyént és mint alkotót, a hatalom és az individuális erők különböző formái izgatnak a legjobban. Ezért ezek a dolgok tevékenységem központi témái, beleértve (...) a diktatórikus, a totalitarista helyzeteket, az erők szélsőségesen radikális vívmányait, s a közép-kelet-európai tapasztalatokat” – nyilatkozta Kántor 1989-ben.

Kántor a vért nem szűkíti le annak fogalmi-metaforikus tartalmaira, hanem performanszainak cselekvés-mechanizmusát építi rá. Egy egészségügyi nővér a karjából levesz egy kémcsőnyi

vért, amit jelképesen áruba bocsát, illetve festékanyagként alkalmaz, megalkotva az úgynevezett „vérfestmény”-sorozatot, melynek ikonográfiai szerkezetében egy vérrel felvitt X dominál. A vér jelentését így magyarázza: „Nagyon sok mindent szimbolizál, többek között a forradalom, az energia, a testi létezés jelképe... De a legfontosabb, hogy a vér az életet jelképezi, a vérfestmények X alakja pedig az embert...”. A friss, még alig megszáradt vér valóban az életet jelenti, ám patinássá szilárdulva – az X-alakzat satujában – a mozdulatlanságra is asszociál, vagyis a halálra. Kántor forradalomról beszél, holott a Neue Slowenische Kunst által már kimondatott a forradalom elbukásának a ténye.

Bábel tornya, Tatlin tornya, az Autopsia katedrálisa: sikerül-e valaha is valakinek felemelni az élő anyag örök körforgásának áldozati oltárát? Az Autopsia az elhalálozás iparágga fejlesztéséről beszél, Kántor viszont a *Vérgyár* kísérteties épületudvarát énekli meg, ahol vért tartalmazó vörös hordók tornyosulnak. Vajon a *Vérgyár* lenne a huszadik század kollektív katedrálisa? Vagy egy koponyatorony, melyet arany mázzal von be a történelem, az idő? Koponyatorony, melynek alapzatában már ott hever – sok másikkal egyetemben – Rudolf Schwarzkogler, Julian Beck, Gudrun Esslin, George Maciunas, John Cage aranyban fürdő koponyája? (*Szerelmi dal halott művészeknek*)

A vér és az X-szel ábrázolt emberalak vizuális szimbolikája mellett a neoista jelképtárban megjelenik a fekete Malevics-kereszt kiegészítő párja, a nemzetközi vöröskereszt-embléma, továbbá az ugyancsak halál-témát érintő „hat óra” szimbóluma (Kosztolányi Dezső: *Megállt az óra* című költeménye által inspirált motívum), végül pedig a lángoló vasaló, az önmérsztő művész tárgyi metaforája. A lángoló vasaló forradalma az ego forradalma, a teljes önmegvalósítás posztulátuma. Mindegyik Monty Cantsin éli a maga életét. Nem katonák, nem egy eszme kiszolgálói, hanem szökevények, akik a haláltáborok és az intézményesített halál világát a költészet legmagasztosabb nyelvén utasítják el, s bár tisztában vannak elutasításuk abszurdításával, mégiscsak tagadják annak a latin mondásnak a helytállóságát, hogy „contra vim mortis non est medicamen” – halál ellen nincs orvosság.



## Géplélek: a techno története

*Oooh oooh Techno city  
Hope you enjoy your stay  
Welcome to Techno city  
You will never want to go away*

Cybotron, 'Techno City' (1984)

A gép 'lelke' mindig is zenénk részét képezte. A tranz a repetíció hozadéka, és mindenki a tranz állapotát keresi az életben...a szexben, az érzelmekben, az örömekben, mindenben...a gépek pedig egy abszolút tökéletes tranz előidézői.

Ralf Hütter, 1991, in Kraftwerk:  
*Man Machine and Music*, Pascal Bussy

'Mint egy segélykiáltás,' üvölti egy pánikba esett férfihang. Leáll az ütem, a táncosok viszont nem. Majd az Orbital visszaránt bennünket az örvénybe: Terry Riley robbanásszerű sample-jébe, a könyörtelen gépi ritmusba, fény és hang totális környezetébe. Megfeledezünk fáradtságunk tényéről, az előttünk álló személyről, amint behatol személyes terünkbe csapkodó karjaival. Aztán, egyszer csak, ott termünk: bezárva a révületbe, egy magasabb energiamezőbe. Megtörténik, ahogy mondani szokták: fölemelkedünk, sok ezer magunkkal együtt.

A dél-londoni Brixton Academy mintegy 3500 főt képes befogadni. A század elején mór stílusban fölhúzott épület meglehet, gyönyörűen fest, de nem könnyű felderíteni: az egymástól a Beastie Boys és a Pavement távolságára lévő csoportok eltűnnek az épület sötét, koszos sarkaiban. Ma este viszont csupa fehér fény és mozgás: a színpadon megannyi projektor, stroboszkóp és szárazjég, előtte pedig egy magasított táncparkettet állítottak föl. Fejünk fölött hatalmas, kifeszített fehér lepel: az alkóvak fényben úsznak, amiket lüktető gömböcskék képei szegélyeznek.

Az egész az Avalon Ballroomra emlékeztet, ahova 18 éves koromban akartam járni – annyi idősen, mint ami a mostani közönségre jellemző. Mit számít, hogy a szórakozók többsége jóval azután született, miután a san franciscoi szcénának befellegzett: veszettül hajszolják az örökké tartó jelent. Ez itt a Techno, csupán hemzseg a pszichedelikus referenciáktól: ott van a fényshow-ban, a különféle divatokban (a beatniktől a rövid hajig és a 60-as évek végének hosszú hajáig); 'Feed Your Head' föliratos pólók (a Jefferson Airplane 'White Rabbit'-jének egyik sora), mindenütt jelen lévő, különféle drogok.

A mostani esemény neve Midi Circus: a londoni Megadog promóciós cég ambíciós kísérlete a dance előadások működésbe hozására. Nyilvánvaló a ragyogó atmoszféra láttán, hogy nem sajnálták az időt és az energiát a részletek kidolgozásakor. A kiválasztott föllépők – Orb, Orbital, Aphex Twin – a Techno/psych crossover irányultság legérdekesebb alkotói, és ez a zenei irány már a korábban csak a rockkal kapcsolatba hozott területekre is betört: nagy közönséget vonzó eseményekre, zajos partikra, fesztiválokra. Itt ráakadhat az ember a Techno-primitívek ezredfordulós, félig az elektronikus zajokon, félig a földközpontú pogányságon alapuló szubkultúrájára.

Az Orbital a Londont körülölelő M25-ös autópályáról [orbital motorway] keresztezte el magát: ez mintegy három éve történt, amikor hatalmas rave partikat tartottak a főváros külső szegélye mentén. Akad néhány slágerük, második albumukat pedig most fejezték be. Ma este fejükön sisakkal állnak szintijeik mögött, szemük tájékán két fénysugár lövell ki a fejfedőkből. Amikor a szárazjég és a

stroboszkópok a legnagyobb hatásokkal működnek, a *Csillagok háborúja* trolljaira emlékeztetnek, vagy – talán még zavarbaejtőbb módon – szénbányászokra. És ahogy kavarni kezd körülöttünk a gépek zaja, engem is telibe talál. Indusztriális kizökkentés. Most, hogy Britannia nehéziparának jórészt vége, gyermekei ezen iparág megtapasztalását szimulálják saját szórakoztatásuk és át-lényegülésük okán.

A zeneművészet eleinte a hang tisztaságát, áttetszőségét és édességét kereste és érte el. Később azonban különféle hangokat amalgamáltak, ápolgattak, hogy a fület lágy harmóniákkal dédelgessék. Ma a zene, mivel egyre bonyolultabbá válik, a legdiszonzánsabb, legkülönösebb és kíméletlenebb hangok amalgamációjára törekszik. Így kerülünk egyre közelebb a zaj-hanghoz.

Luigi Russolo, 'A zajok művészete' (1913)

Punk rock, new wave, and soul  
Pop music, salsa, rock & roll  
Calypso, reggae, rhythm and blues  
Master mix those number one blues.

G.L.O.B.E. and Whiz Kid, 'Play The Beat Mr DJ' (1983)

Idén a Techno ellepte Britanniát. A kezdetben a tánczene egyik sajátos formájára értett fogalom – minimális, elektronikus vágások, amiket a detroiti Derrick May, Juan Atkins és Kevin Saunderson kezdett el a 80-as évek közepén – ma már a pop mindenre ráhúzható, divatos frázisa: az idei év grunge-a. Amikor egy pofátlan europop lemez, mint a 2 Unlimited 'No Limit'-je – gondoljunk csak a Snap-re, a Black Boxra – vidáman rap-elgeti, hogy 'Techno Techno Techno Techno', rádöbben az ember: egy jelentős popjelenség mezejében él.

Személyes tapasztalataimat jelenlegi körülményeim színezik: az állandó utazgatás, főleg kocsival. A Techno tökéletes zene az utazáshoz, a sebességről szól: a repetitív ritmusok, minimál melódiák és szerkezeti modulációk hibátlanul illeszkednek a nagy sebességű utazás kínálta, állandóan változó perspektívához. Másként fogalmazva, a pezsgő elektronikus hangok nagyon is precízen reprodukálják az egyre nagyobb mértékben, nyughatatlanul áramló elektronikus információ előállítására kényszerített szinapszisok energiáját.

Ha létezik középponti gondolat a Technóban, akkor az az ember és gép közötti harmónia. Juan Atkins ezt a következőképpen fogalmazza meg, 'A dolgot úgy kell szemlélni, hogy a Techno technológikus. Attitűd, ami futurisztikus hangzású zene készítésére irányul: valami, amit eddig még nem csináltak.' Mindez többnyire közhelyként húzódik meg a huszadik századi avantgarde művészeti formák mögött – ennek korai zenei példái többek között Russolo 1913-as *A zajok művészete* című manifestuma és a húszas évek balettjai Erik Satie (*Relâche*) és George Antheil (*Ballet mécanique*) tollából. Russolo számos gondolata előlegezi meg a ma Technóját szinte mindenben, kivéve a most kapható fémárukat, mint amilyen nem zenei instrumentumokat használt 1914-es kompozíciójában, az *Egy város ébredésében*.

A háború utáni popkultúra alapja a technológia, illetve annak használata a tömegtermelésben és fogyasztásban. A jelen zenei technológiája vitathatatlanul a korlátlan, tömeges reprodukciót favorizálja, ami éppenséggel az egyik oka annak, amiért a zeneipar (a copyright fegyverével élve) folyamatos utóvédharcokat folytat a szabad elérhetőség ellen. Gondoljunk csak a 'Házi magnószalagok megölik a zenét' matricákra, a felvételre alkalmas eszközök megnövelt árára (kétkazettás dekk, DAT), a samplek és a jogtulajdonosok közötti bírósági csatározásokra.

Az etikai vonatkozások nyilvánvalóak – könnyen érthető James Brown fölháborodása, hiszen nem jelölt ritmusai és üvöltései jórészt a mai fekete zene alapjai –, ám legjobb esetben a jelen új digitális vagy integrált analóg és digitális technológiája stimulálhatja gondolatok kölcsönhatását,



az igazi információcserét. Európa és Amerika legtöbb stúdiójában hamarosan megtalálható lesz a sampler és a CD-állvány: alapvető elektronikus könyvtár a Kraftwerk, James Brown, a Led Zeppelin műveiből – korunk hangbankja.

Az első hallható rapszámban, Grandmaster Flash 'Wheels of Steel'-jében 1981-ből a Queen, Blondie, The Sugarhill Gang, The Fusions Five, Sequence és Spoonie Gee összekuporgatásáról, scratch-eléséről volt szó – de mi a sampling, ha nem digitalizált scratch-elés? Ha a rap inkább amerikai jelenség, a techno inkább Európában áll össze, amint a producerek és a zenészek bekapcsolódnak a kápráztató sebességű párbeszédbe.

Synthetic electronic sounds  
Industrial rhythms all around  
Musique non-stop  
Tecno pop

Kraftwerk, 'Techno Pop' (1988)

A Kraftwerk a jó öreg európai avantgarde és a jelen euroamerikai popkultúrája között átívelő hídon áll. Számos generációbeli társukkal egyetemben Florian Schneidert és Ralf Hüttert is egy tiszta lappal ajándékozták meg a háború utáni Németországban. Hütter elmondása szerint 'Amikor nekifogtunk, sokszerűen hatott, némaság. Hol állunk? A semmiben. Nem léteztek atya-figurák, nem létezett folyamatosság a szórakoztatás hagyományában. Az 50-es és a 60-as években minden amerikanizálódott, mindent a fogyasztói magatartás irányába tereltek el. Aztán egyszer csak a 68-as események részesei lettünk, hirtelen lehetőségekkel szembesültünk, majd belevágtunk a német ipari hangzás néhány formájának megalapozásába.'

A 60-as évek végén egy összehangolt kísérlet zajlott le a sajátosan német populáris zene megteremtésére. A Fluxus (La Monte Young és Tony Conrad rendszeresen ellátogattak Németországba akkoriban) és az anglo-amerikai pszichedelia felszabadító hatására az olyan együttesek, mint a Can és az Amon Düül németül kezdtek el énekelni – az első lépés a pop angol-amerikai központúságával szemben. A jelenség egy másik szegmense is sajátosan európainak bizonyult: a Fluxushoz hasonlóan számos elektronikus komponista, mint Pierre Schaeffer és Karlheinz Stockhausen, a nem zenei instrumentumok használata során újra átélte Russolo elragadtatottságát.

A klasszikus képzettségű Hütter és Schneider elkerülték kortársaik túlzásait, akárcsak a gitár-basszus-dob formációt. Korai felvételeik csupa hosszú, szomorkás, elektronikus darab, gyakran tűnnek föl bennük egyszerű, klasszikus melódiák, zajok, ipari hangzások – zenéjük elválaszthatatlan a mindennapok hangjaitól. Mindez a megjelenítés határozott elképzelésével párosult (az első három albumon az együttes logója egy hangosbeszélő volt), ami az imázsalkotási folyamat és a zene minden aspektusa fölötti ellenőrzés felé tett átfogó lépések egyik állomásának számított: ráadásul 1973-74-ben az együttes fölépítette saját stúdióját, a Kling Klangot.

Ugyanezen időszak alatt a Kraftwerk vásárolt egy Moog szintetizátort, ami lehetővé tette számukra, hogy egy dob gép energiáit hasznosítsák terjedelmes elektronikus darabjaikban. Ennek első gyümölcse az 'Autobahn', egy 22 perces utazás az autópályán az indítómotor zajaitól a hűtés enyhén zúgó hangjáiig. Az 'Autobahn' vágott változata tízbe került az amerikai slágerlistán 1975-ben: egyébként nem ez volt az első szinti sláger, a dicsőség Gershon Kingsley 'Popcorn'-jéé, amit a Hot Butter stúdiózenekar adott elő, ráadásul önmagában sem számított tökéletes újdonságnak.

Az áttörést az 1977-es *Trans-Europe Express* hozta meg: ismét a sebesség, az utazás, a páneurópaiság témája került elő. Az album középpontjában egy vonatutat szimuláló 13 perces szekvencia áll: fémsíneken kattogó fémkerekek, erősödő, majd elhaló vonatfűtő, csikorgó vagonok, végül pedig a megálló vonat fémes sikoltása. Ha ez nem volt elég meghökkenítő, akkor ott az 1978-as *Man Machine*, ami még tovább fejlesztette egy nemzetközi nyelv, az ember és gép közötti szintézis gondolatát.

E két lemez hatása – illetve az egyre inkább elhatalmasodó számítógépes technológiára koncentrááló 1981-es *Computer World*é – szinte leírhatatlan. Angliában a punk belső fejleményeként a szinti csapatok egy új generációja emelkedett föl: a Throbbing Gristle, a Cabaret Voltaire, a the Normal mind brutális noise bandákként kezdtek, akik számára az entrópia és a pusztulás a technológia ugyanolyan fontos aspektusai, mint a fejlődés, ám 1976-79 között mindegyikük továbbállt az ipari táncritmusok területére.

Az elektronikus tánczene gondolata 1977-től folyamatosan ott lógott a levegőben. A diszkók számára készített amerikai lemezek, mint a 'Trans-Europe Express' és a 'The Robots', egybeestek Giorgio Moroder Donna Summernek írt számaival, főként említendő az 'I Feel Love', és komoly hatást gyakoroltak Patrick Cowley a Sylvester számára csinált késő hetvenes évekbeli munkáira: a 'You Make Me Feel Might Real' és a 'Stars' számokkal útjára indult a homoszexuális diszkó. 1982-es halála előtt Cowley elkészítette saját szinti diszkólemezt, a disztópiás *Mind Warp*ot.

Sokkal meglepőbb a Kraftwerk azonnali hatása a fekete tánczenére. Afrika Bambaataa erről így beszél David Toop *Rap Attack*jében: 'Nem hinném, hogy egyáltalán tisztában lettek volna azzal, micsoda óriásokká nőttek a fekete tömegek szemében, amikor 1977-ben előjöttek a „Trans-Europe Express”-szel. Amikor megjelent, úgy véltem, ez minden idők egyik legjobb és legkülönösebb albuma, amit valaha hallottam.'

1981-ben Bambaataa és a the Soulsonic Force (Arthur Baker producerrel a hátuk mögött) a 'Planet Rock'-kal tisztelegtek nekik, amiben a 'Numbers' ritmusára rátették a 'Trans-Europe Express' dallamát. E folyamat során megszületett az elektro, a rap pedig túllépett sugarhíles korszakán.

A Techno Lázadók, akár fölismerik, akár nem, a Harmadik Hullám ügynökei. Nem eltűnnek, hanem megsokszorozódnak az elkövetkezendő években. Ugyanúgy részei a civilizáció következő szintre ugrásának, mint misszióink a Vénuszra, szenzációs számítógépeink, biológiai felfedezéseink vagy az óceán mélyének feltárása.

Alvin Toffler, *A Harmadik Hullám* (1980)

A zene profécia: a zenei stílusok és a zene gazdasági szervezetsége megelőzi a társadalom maradékát, mert a zene fölfedezi – sokkal nagyobb sebességgel, mint arra az anyagi valóság képes – a lehetőségek teljes skáláját egy adott kód keretein belül. Hallhatóvá teszi az új világot, amelyik fokozatosan válik láthatóvá.

Jacques Attali, *Zaj* (1977)

A zenei elképzelések folyamatában az avantgarde-től a pop felé, a feketétől a fehér felé és vissza, könnyű megfedkezni róla, hogy a feketék – akik Angliában bizonyára rengeteg ember számára olyan értékek hordozói, mint a lélek vagy az autenticitás – legalább annyira, ha nem jobban képesek a technológizáló és futurista magatartásformák vállalására, mint a fehérek. Működésbe lép a leplezett rasszizmus. Ha fekete koncepciókról és fekete futurizmusról akarunk hallani, nem kell messzebb mennünk a 70-es évek közepének Parliafunkadelicment Thangjénél a maga P-Funk nyelvzetével és földönkívüli látogatásaival.

Derrick May egyik nyilatkozata szerint a Techno 'pont olyan, mint Detroit, teljes tévedés. Mint George Clinton és a Kraftwerk ugyanabba a liftbe dugva.' Juan Atkins erről így beszél: 'Mindig is imádtam a zenét. Minden tettemre hatással van a tudatalatti. A 70-es években a Parliament Funkadelic nagyon érdekelt; visszamenve egészen 1969-ig olyan lemezeket csináltak, mint a *Maggot Brain* vagy az *America Eats Its Young*. Ám ha tudni akarod az okát, hogy ez miért pont Detroitban kezdődött, akkor az Electrifyin' Mojo nevű DJ-t kell keresni: minden éjjel öt órát kapott mindenféle zenei korlátozás nélkül. Az ő buliján hallottam először Kraftwerket.'

1981-ben Atkins összeállt Washtenaw Community College-beli diáktársával, a vietnami veterán Richard Davies-szel, aki úgy döntött, egyszerűen csak 3070-nek hívja magát. 'Rendkívül izolálódott



ember volt,' meséli Atkins. 'Az egyik első Roland szekvencer, a Roland MSK 100 volt meg neki. Éppen azon ügyeskedtem, hogy kerítsek egy basszistát, egy gitárost, egy dobost, és majd lemezeket csinálunk; de ott vibrálnak ezek az egők, így nagyon nehéz konzisztens gondolatokhoz jutni. Ezért elektronikus zenét akartam írni, de azt gondoltam, ehhez kell egy számítógépes programozó. Kiderült, nem is olyan bonyolult, mint ahogy hittem. Az első albumunk az „Alleys of Your Mind” volt. 15000 példány kelt el belőle helyileg.'

Atkins és 3070 a Cybotron nevet adták maguknak. E futurisztikus név egybeesik azon gondolatokkal, amiket a sci-fiből, a P-Funktól, a Kraftwerkől és Alvin Toffler *A Harmadik Hullám* című írásából vettek át. 'Mindig is rajongtunk a futurizmusért. Egész rakásnyi ötletet gyűjtöttünk össze a Cybotron kapcsán: egy teljes Techno szótárt, egy átfogó koncepciót, aminek a Grid nevet adtuk. Olyasmi volt, mint egy videójáték, különböző szinteken lehetett belemélyedni.' 1984-85-re megszületett minden idők néhány legkiemelkedőbb elektronikus lemeze saját házi stúdiójukban, az Ypsilantiban: kemény, túlvilági, mégis meleg darabok, mint a 'Clear', az 'R-9' és a stíluselindító szám, a 'Techno City'.

A Kraftwerkhez hasonlóan a Cybotron is a technológia, a nagyváros, a sebesség iránti vonzódást ünnepelte a tisztán elektronikus eszközök és hangok használatával. Az egyik utolsó albumuk, a 'Night Drive' emlékezetes részlete az intim, csábító tónusban megszólaló testetlen hang, amint egy gyors éjjeli utazás részleteit susogja vissza – mindez a visszafordíthatatlan ipari pusztulás hátterével szemben. Az 1967 júniusi zavargások után Detroit – ahogy ezt Ze'ev Chafets a *Devil's Night*ban leírta – 'egyetlen generáció alatt módos, fehér ipari óriásból szegénység sújtotta fekete metropoliszá lett.' Miközben a jómódúak tovább éltek életüket a gazdag, fehér külvárosokban, a belváros az elapadó források miatt többnyire rothadásra ítéltetett.

Sokszor hangsúlyozták már Detroit elátkozott helyzetét – és valóban, számos hasonló környezet akad Angliában, London egyes részein, Manchesterben, Sheffieldben, ami akár meg is magyarázhatja a Techno népszerűségét ezeken a helyeken –, de Atkins továbbra is optimista; Detroit helyzete tekinthető akár valami plusznak is, mondja Atkins. 'Rendben, tényleg csak tizenöt perc eljutni a városközpont egyik szélétől a másikig, és a bevásárlóközpont ablakait bedeszkázták, de ez itt a központ. Amikor az új technológia betört, Detroit összeomlott mint ipari város, de Detroit Techno City. Egyre jobb állapotba kerül, egyre jobban magához tér.'

1985-ben 3070 kiszállt Vietnam miatti tartós károsodása miatt, Atkins pedig összeállt régi, Belleville High-beli diáktársaival, Derrick May-jel és Kevin Saundersonnal. Ők hárman együtt és külön is készítettek felvételeket számos név alatt: Model 500 (Atkins), Reese (Saunderson), Mayday, R-Tyme, Rhythm is Rhythm (May). Ami a lemezcsinálást illeti, hasonló beállítottság jellemezte őket – a legújabb számítógépes technológiák használata anélkül, hogy ráhagynák a gépet, hadd csináljon helyettük mindent –, illetve az elszántság környezetük túlhaladására, amit May így fogalmazott meg, 'Nem tehetünk egyebet, minthogy előre tekintünk.'

A trió lemezeit Detroit térségében a Transmaat és a KMS kiadókon keresztül adta ki: jó pár ezek közül, 'No UFO's', 'Strings of Life', 'Rock to the Beat' és a 'When He Used To Play' hasonló tempójú, úgy 120 bpm körüli, és csupasz, túlvilági hangok jellemzik – amelyek azonban, paradox módon, intenzív érzelmeket közvetítenek. Ezek a lemezek – ma már Európában is újra megjelentek a *Retro Techno Detroit Definitive* vagy a *Model 500: Classics* kompilációkon – legalább olyan jók, ha nem jobbak voltak, mint a New Yorkból vagy éppen Chicagóból érkező anyagok, Detroit izolált volta miatt azonban csak kevesen hallottak róluk akkoriban az Államokban. A brit szórakoztatókra várt, hogy megfelelő helyre tegye őket a dance kultúra fő áramában.

Sokakkal egyetemben Neil Rushtont is galvanizálta az évtized közepén Chicagóból újtára induló elektronikus zene, amit a brit piacon sikeresen kodifikáltak a House kereskedelmi név alatt. Hasonló dolog zajlott le Chicagóban is, mint Detroitban: mindkét parton a zene fő sodorvonalától távol a DJ-k, például Frankie Knuckles és Marshall Jefferson, újjáélesztettek egy elfelejtett műfajt, a diszkót, majd hozzáigazították a homoszexuális klubok környezetéhez, mint amilyen a Warehouse.

Ennek eredménye egy tért ölelőbb elektronikus hangzású lemezhalom, ami olyan helyi kiadók segítségével jelent meg, mint a Trax és a DJ International: funkysabb és több benne a lélek, mint a Technóban, ám ugyanúgy futurisztikus. Amint House néven bevezették a brit piacra 1987 elején, azonnal népszerűvé nőtte ki magát a 'Love Can't Turn Around' és a 'Jack Your Body' című listavezető slágerek segítségével.

A House visszavonhatatlanul átírta a brit popzenét. Steve 'Silk' Hurley és Farley 'Jackmaster' Funk (Darryl Pandy diszkódíva közreműködésével) korai lemezeinek sikerei után a popzene tánczene lett, és – inkább többé, mint kevésbé – futurisztikus fekete tánczenévé egyúttal. Ezen lemezek nyilvánvaló egyszerűsége egybeesett a digitális technológia előretörésével, ami – Atkins szavaival élve – 'rettentő mennyiségű információ tárolásának lehetőségét adja meg egy kisebb helyen'. Az eredeti House lemezek sikere új irányvonalakat nyitott meg: Acid House – az érdes hangú Roland 303-mal –, amit az Italian House követett, és később a Belgian new beat lassabb, ipusztílisabb táncritmusai.

'Az Egyesült Királyság szereti fölfedezni a trendeket,' mondja Rushton. 'A média működési elve következtében a dance kultúrában minden olyan gyorsan történik. Nem nehéz kiszínezve találni valamit.' A House az angol pop ízlés azon fő áramába csusszant bele, ami jellemzően gyors, négyen a parketten típusú fekete tánczene, és a Tamlával kezdődött a 60-as évek elején (rengeteg angol első fekete zenei élménye). A hetvenes években a hatvanas évek közepének addig árnyékban lévő, Detroit környéki lemezei hirtelen életstílussá lettek, vallássá, aminek Dave Godin dance teoretikus a 'Northern Soul' nevet adta.

'Én mindig is egy Northern Soul freak voltam,' vallja Rushton. 'Amikor kijöttek az első Techno lemezek, a korai Model 500, Reese és Derrick May anyagok, ki akartam építeni a detroiti kapcsolatot. Fogtam egy reklámcédulát, és fölhívtam a Transmaatot; megkaptuk Derrick May-t, és terjeszteni kezdtük a lemezeit itt brit területen. Akkoriban Derrick egy rendkívül kezdetleges, analóg felszerelésen rögzítette az anyagait: a „Nude Photo” például közvetlenül kazettára készült, és az volt a master szalag. Egy ilyen felszerelés használatakor a mixelést nagyon egyszerű szinten kell tartanod. Semmi overdub, nem lehet túl sok dolgot beletenni: ezért olyan ritkás.

Derrick megjelent egy táskányi kazettával, némelyiken még fölirat sem volt: olyan számok voltak köztük, amik ma már klasszikusok, mint a „Sinister” és a „Strings of Life”. Aztán Derrick összeismertetett minket Kevin Saundersonnal, és hirtelen rádöbentünk, hogy a lemezek hangzásában érezhető valami kohézió: összeállíthatnánk egy kiemelkedő színvonalú válogatást. A Virgin Records támogatásával elrepültünk Detroitba. Találkoztunk Derrickkel, Kevinnel, Juannal, majd elmentünk vacsorázni, próbáltunk kitalálni valami nevet.

Akkoriban mindent úgy hívtak: House, House, House. Mi a Motor City House Music névre gondoltunk, valami ilyesmire, de ők hárman továbbra is a Techno szót használták. Kimondatlanul is ott volt már a fejükben: nyelvezetük része lett.' Rushtonék csapata 12 számmal tért vissza Angliába, majd megjelent a *Techno! The New Dance School of Detroit* című albumon Detroit vízpart felőli, éjszakai képével a borítón. Eleinte azt hitték, ez is csak egy másik túlzás, de néhány hónap múlva Kevin Saunderson hatalmas sláger lett nálunk az Inner City popos 'Big Fun'-jával, a Techno pedig megragadt a köztudatban.

A jövőben mindenféle popzene egy kicsit közelebb hozza egymáshoz az embereket – homo vagy hetero, fekete vagy fehér, egy nép ugyanabban a sávban.

LFO, 'Intro' (1991)

A House óta a tánczene Európa szerte tapasztalható terjeszkedésében számos tényező játszik szerepet. Az első az amerikai lemezek kiváló minősége, legyen az swingbeat, rap, New York garage, House vagy Techno. Másodikként említendő az Acid House – az acid egy Chicagóból 1987-ben újtára induló terminus az ingadozó basszus és a trance-es hangok jelölésére – egybeesése



az Ecstasy nevű tudatágító szer európai elterjedésével. Európában az Acid House jelentése Psychedelic House-ra módosult. Ez a drogos szubkultúra Britannia és a kontinens legnagyobb divatjává nőtte ki magát: az akár 5000 fős, 1988 után mindennaposnak számító találkák fontos áramkörei lettek a friss slágereknek.

A harmadik faktor a detroiti és chicagói lemezek megtévesztően egyszerű hangzása, illetve a digitális technológia térnyerése (a Roland 808-as), ami arra ösztönözte az európaiakat az évtized közepétől kezdve, hogy olcsón és saját maguk készítsék el lemezeiket, gyakran a saját stúdiójukban. A Kraftwerk a 81-es *Computer World* és a 86-os *Electric Café* között részben azért hallgatott, mert az együttes átépítette a Kling Klang stúdiót analógról digitálisra. Az eredmény nagyobb rugalmasság, nagyobb tárolási képesség és több szonikus lehetőség – ami létfontosságú egy olyan zenei területen, aminek a gazdaságát ennyire a gyors váltások és a verseny jellemzi.

A briteknél az áttörést a S'Express első helyes slágere, a 'Theme for S'Express' hozta meg 1988-ban – a régi utazás motívum játékos földolgozása Karen Finlay-vel. A Phuture 'Acid Tracks'-én az acid hangzás fejlődése a Roland 808-as eredménye – a zümmögő méhek hangját véletlenül fedezték föl egy, a boltból frissen vásárolt szintetizátoron. Az összepréselt, hajlított, oszcilláló zümmögések tartósnak bizonyultak az acid 1988-89-es előretörésekor: ennek volt egyik korai angol változata Baby Ford proto-hardcore-ja, az 'Ooochy Koochy Fuck You Baby Yeah Yeah'.

1990-re már olyan csillapíthatatlan igény mutatkozott egy új tánczene iránt, amit – Neil Rushton szavaival – 'a detroiti újítók már nem tudtak kielégíteni. Az ő érdemük az, hogy a brit és az európai kölykök megtanulták, hogyan kell Techno lemezt készíteni. Nem voltak olyan jók, de ugyanaz az energia áradt belőlük. Ráadásul 90-91-re érdekesebbre fordult a helyzet, mert három detroiti helyett hirtelen 23 is akadt, aki Technót csinált Belgiumban, Sheffieldben.'

A Beltram 'Energy Flash'-e – 1991 elején adta ki a belga R&S Records – határozta meg az új hangulatot. Az ember – gép esztétika egyik inherens vonása egyfajta brutalitás, ami egyenesen a futurista Marinetti macho pózolásaira vezethető vissza: még az érzelemdúsabb Model 500 lemezein is található olyan cím, mint például az 'Off to Battle'. Az egyenesen a pofádba basszussal, a folygósított ipari ritmusokkal és az 'Ecstasy' suttogó énekhangejaival az 'Energy Flash' jelentette az átmenetet a Detroit Techno és a mai hardcore között – aminek esztétikáját örökre kijelölte a Human Resource 'Dominator'-ja:

I'm bigger and bolder and rougher and tougher  
In other words, sucker, there is no other  
I wanna kiss myself.

'Belgiumba minden hatás begyűrűzött,' mondja az R&S kiadó tulajdonosa, Renaat Vande-papeliere. 'Ott volt a new beat, egyfajta lelassult ipari zene: a Cabaret Voltaire és a Throbbing Gristle nagyon bejöttek Belgiumban. Aztán a Detroit Techno és az Acid House jelentkezett, majd az egész összekeveredett. Más Beltram anyagok, mint a 'Sub-Bass Experience' a maga érzékeny, pszichedelikus érezetével és rockos betéeteivel mutatta az utat más R&S kiadványok előtt, mint az Aphex Twin 'Analogue Bubblebath'-a, ami megint csak fordított egyet a Techno fejlődési irányán.

Angliában a Techno nem Londonban, nem is Manchesterben (akkoriban a várost az olyan rock illetve dance csapatok uralták, mint a Happy Mondays) ütötte föl a fejét, hanem Sheffieldben, ahol a 70-es években – a Cabaret Voltaire és a Human League fémjelezte – saját elektronikus zenei tér képződött. 'Sheffieldben nincsenek élő találkahelyek,' mondja a WARP kiadó társtulajdonosa, Rob Mitchell. 'A csapatba kerülés és a siker egyetlen útja dance lemezek készítése.

Az ipari környezet hatást gyakorol rád zeneíráskor. Az elektronikus zene releváns zene az ipari zörejek tudatküszöb alatt érvényesülő hatása miatt. Az ember körbejárja Sheffieldet, és az egész tele van a 60-as években épült rohadék betonépületekkel: aztán ott a Kanyon nevű terület, ahol ezek a hatalmas, fekete üzemek okádják magukból ki a füstöt, a robajokat. Hangzásuk nem

különösebben üt el a zenéjétől.' Ez hallható is a korai Cabaret Voltaire ipari anyagain, ilyen például a 78-as 'The Set Up' a maga mélyről jövő lüktetésével.

1989-ben a CV tagja, Richard Kirk a megújulás lehetőségeit kereste, mivel a 'Cabaret Voltaire akkoriban futott ki egy nagyobb cégnél, az EMI-nál, és mi épp nem dolgoztunk együtt. Rengeteg időt töltöttem klubokban és stúdiómunkával egy Parrot nevű DJ társaságában, aki a város legnagyobb éjszakai klubja, a Jive Turkey volt. Csináltunk egy lemezt Sweet Exorcist néven „Test One” címmel, hogy majd lejátszunk a klubban. Nagyon minimál anyag volt: működött egy WARP nevű bolt, ahol mindenki amerikai import lemezeket vásárolt, és ők kiadták. Mi pedig komolyan ebbe az irányba kezdtünk el haladni.'

A WARP a kilencvenes év közepén dobta piacra a 'Test One'-t, s az év végére két számuk is hűszba jutott a slágerlistán: az 'LFO' és a 'Tricky Disco'. Az anyag nem olyan brutális, mint a belga Techno: itt is akadnak csikorgós ipari hangok, de kevésbé minimalista, inkább játékos. 1991-ben újabb fordulatot vett a Techno története: megjelent a hardcore. 'Nekem nem tetszett a hardcore dolog,' mondja Mitchell. 'Túl egyszerű, érdes, agresszív. Rengeteg, kislemezen nem eladható szám érkezett hozzánk, ezért arra gondoltunk, összerakunk egy nagylemezt. Megvolt a cím, *Artificial Intelligence*, illetve a koncepció: „Az elmének szánt elektronikus zene, amit transzglobális elektronikus újítók hoztak létre, ők pedig bizonyítják, hogy a zene az egyetlen valódi univerzális nyelv.”'

A borítón számítógéppel készített kép: egy karosszékekben hátradőlve robot relaxál, talán egy spangili elszívása után. Körülötte a padlón lemezek hevernek: az első WARP válogatás (LFO, Sweet Exorcist és mások), a Kraftwerkől az *Autobahn* és a Pink Floyd *Dark Side of the Moon*ja. A zene lassabb ütemű, és távol áll a Detroit Techno funkys minimalizmusától: a Dice Man, az Orb és a Musicology számai nem egyebek, mint modern, a dance felé mutató pszichedelikus zenék.

Ezen az albumon tűnt föl az akkor 17 éves Richard James, aki legismertebb, Aphex Twin fedőneve alatt a többség által Ambient Technonak nevezett műfaj sztárjává nőtte ki magát (noha ez a név még nem végleges). Az *Artificial Intelligence* lemezzel egyidőben adta ki az R&S Aphex Twin *Selected Ambient Works 85-92* című anyagát, ami komoly tekintélyt vívott ki magának underground körökben az év végére. Minimalista, archetipizáló grafikájával – egy bumeráng forma mutációja – a lemez fölszámolta a határokat az Acid, a Techno, az Ambient és a Pszichedelia között. Egy új, primitív romanticizmus kereteit szabta meg.

Amikor végre ráakadtak Richard James-re, és végre interjú készítettek vele, egy olyan történettel állt elő, ami azóta mítosszá nőtte ki magát: a mostanra már 19 éves cornwalli diák hogyan rögzítette anyagait a zavarba ejtően sokféle álnév alatt – Aphex Twin, Polygon Window, Dice Man, Caustic Window, hogy csak néhányat említsünk; hogyan építette meg saját elektronikus gépeit előállítandó a lemezein hallható hangfalszaggató zajokat; hogyan tart már mintegy 20 fölött albumnál és készül továbbiakra. A WARP tripla CD-t szándékozik piacra dobni következő ambient gyűjteményéből egy képregény társaságában.

Az Aphex Twin sikere abban a pillanatban következett be, amikor Európában a Techno egyik szárnya az Ambience felé veszi az irányt. A lassuló ütem részben válasz a hardcore még mindig jelentős, munkásosztálybeli divatjára, ami rendszeresen dobja föl a slágerlistákra például az Altern-8 és a the Prodigy számain. Mindeközben ahogy a klubok világában a drogskála átáll az Ecstasyról az amfetaminszármazékokra, a hardcore úgy hagyja messze maga mögött a 'Dominátor' lineáris brutalitásait és jut el a horror szövegekhez, az őspunkra jellemző vokálokhoz és a fölgyorsított breakbeat varratmentes dystopiájához. Akár a gangsta rap: ijesztő, és az is akar lenni.

'A mai Techno lemezek kilencven százaléka egy bebaszott táncparkett számára készül,' mondja Renaat Vandepapeliere. 'Ezt látom a legtöbb klubban: semmi hangulat, semmi motiváció, agresszivitás – a drog lett az úr. A többség ezt még föl se fogta, de az igazán jó srácok, mint Derrick May, nem használnak drogokat. A Techno új hangzásként indult, de ma már attitűd, ez pedig nem egyéb, mint lemezeket készíteni a drogokra állított embereknek. Létezik egy másik kategória is,



ahol azért készülnek lemezek, hogy minden idegszáladdal rájuk koncentrálj, mi pedig olyasmit próbálunk csinálni, ami kiállja az idő próbáját.'

'Úgy vélem, a 70-es évtized hasonlít a 90-es évekre,' véli Rob Mitchell. 'A zenében föllelhető hangulatok egyre inkább válaszok azzal szemben, ami most folyik: egy rendkívül agresszív perióduson vagyunk túl. Az eredeti Detroit Techno nagyon átgondolt: mostani anyagaink – Wild Planet, F. U. S. E. – megközelítőleg azonos szinten mozognak. A kezdethez képest az igazi változás az, hogy ez a zene 99 százalékban fehér lett, viszont a Techno egy művészibb szintre emelésének gondolata igazán érdekfeszítő dolog.'

Ha visszajötték a 70-es évek, akkor annak is az eleje: 1970-71 köszön vissza az R&S/WARP hosszú hajú, lazán öltözött alkotóinál, mint az Aphex Twin, Source, C. J. Bolland; föllelhető címeikben ('Neuromancer', 'Aquadrive', 'Hedphelym'); utalások Terry Riley, a német romantikusok, Cluster és Klaus Schulze, sőt, Jean-Michel Jarre darabjaira. A hím billentyűvarázslók alapgondolata a Kraftwerk elektronikus experimentációjának kezdetére vezethető vissza, amikor a 70-es évek elején a rockban beköszöntött a progresszív korszak. A Technót a pszichedelia felé az olyan csapatok mozdították el, mint az Orbital; most pedig megérkeztünk a progresszív szakaszba.

Nehéz megszabadulni attól a benyomástól, hogy az Ambient isteni ajándéknak bizonyult a zeneipar számára. A dance-gazdaság rettentő sikere számos problémát vont maga után, Rob Mitchell ezt a következőképpen látja: 'A művész iránti lojalitás a dance műfajban tulajdonképpen nem létezik; a lemez sokkal fontosabb alkotójánál. A dance hihetetlenül gyorsan változik; ez jó dolog, de nagyon nehéz karriereket kiépíteni a területen.' Az Ambient feltűnésével a zeneipar kezében van valami, ami által fölismeri és tudja, hogyan támogasson valakit: a definiálható fehér rockművész szemben a névtelen – gyakran fekete – albummal. Ráadásul az Ambient Techno nagyon jól passzol a zeneipar legnyereségesebb árucikkéhez, a CD-hez.

Az Ambient terminus népszerűsítése Brian Eno nevéhez fűződik a 70-es évek végén. Az ütősök nélküli, finom tonalitású fölvételek, mint a *Music for Airports*, tökéletesen illeszkednek a CD formához, amikor az föltűnt a 80-as évek közepén. Az Ambient Techno és a hozzá kapcsolódó giccs, a New Age, azon egzotikus zenei experimentáció modern megfelelői, amit eredetileg az 50-es évek technológiaihoz való illeszkedés keltett életre. Ahogy a lemez tömeges terjesztése és a házi hi-fi elhozta nekünk a filmzenéket és Martin Dennyt, a CD és a Discman megajándékozott az Ambient Technoval.

Az Ambient is gellert kaphat, ám ez még nem történt meg. A cyberpunk, kompjúterjáték esztétika valahol mindig beleolvad a képernyőbe, viszont nem erőszakos. A műfaj velejárója a könnyed stílus és a detroiti forrásokra visszavezethető ritmikai fegyelem. A legjobb anyagokra – a Biosphere *Microgravity* és a Sandoz *Digital Lifeforms* című lemezei – szintén jellemző a detroiti albumok holisztikus spiritualizmusa. Richard Kirk (Sandoz) erről így nyilatkozik, 'Én nagyon régóta írok zenét. Ezek legtöbbje rendkívül hideg, agresszív, kopár. Itt az ideje valami olyasmit is csinálni, ami jó érzéssel tölt el, ami fölmelegít.'

A 27 éves norvég Geir Jensen (vagyis a Biosphere) anyaga, a *Microgravity* az ambient egyik csúcsa. A kilenc szám tökéletesen folyik össze egy 45 perces egésszé, miközben a szerző végig a gépesztétika utópisztikus, disztópiás erői között egyensúlyoz. A számok gyors és lassú, játékos és borzasztó, hold és nap közötti hullámmása azt a kényes egyensúlyt idézik meg, amelyikben élünk. Az album végén pedig a nehézipari zörejek és egy sziréna hangja beleolvadnak a pulzáló basszusba és az atmoszférikus effektekbe. Végül csak a szél hangja marad.

Van valami a légben, mondhatni objektívisztikus  
Van valami a légben, olyan elektronikus.  
Van valami a légben, és ott van a légben, a légben.  
Van valami a légben, merő ostobaság.  
Van valami a légben, ami ellenállhatatlan  
Van valami a légben, és ott van a légben,  
És a légből ki nem vonható.

Schiffer-Spoliansky revü, *Es Liegt in der Luft* (1928)

Techno, meddig mehetsz? 'A legtöbb dolog úgy alakult, ahogy elterveztük,' mondja Juan Atkins, 'azt viszont senki sem tudta, milyen messzire vezethet ez. Senki sem gondolta, hogy mostanra globális dologgá fogja kinőni magát a kicsinyke Detroitból kiindulva.' 'Játszottunk Detroitban és Japánban, és megértettek bennünket,' véli Ralf Hütter. 'Ez a legragyogóbb dolog, ami történhet. Az elektronikus zene egyfajta világzene. Lehet, hogy eltart még néhány nemzedékig, de úgy gondolom, közeledik a globális falu kora.'

A számítógépes vírus elszabadult. Ma már a Techno lehetőségek paradoxonjaként jeleníti meg önmagát (és korlátok paradoxonjaként: ezek közül a legszembetűnőbb nemi jellegű; hol vannak a nők ebben a fiúk világában?) A Techno számos alakot öltve magára mutatja meg a technológia mélyén az érzelmeket, az információhoz jutásban a túlterhelést, a sebesség mélyén az entrópiát, a fejlődés mélyén a pusztulást, hogy a lelketlen tárgyak anyagi voltának mélyén ott lapulhat a spirituálisizmus.

Mindezen feszültség a századforduló óta beleprogramozódott a művészetekbe és a kultúrába, és a század végére egy olyan forma jött létre, amely képes egységbe foglalni a millennium egyre csak terjeszkedő örvényét. A Technóval bármit megtehet az ember, és meg is fogja. Ahogy múltunk, jelenünk és jövőnk itt kavargat a szemünk előtt, és lábunk alól kezd kicsúszni a talaj, a Technóban inherensen gyökerező pozitívizmus továbbra is mutatja az utat. Juan Atkins szavaival élve: 'Nagyon optimista vagyok. Nagyon jó élni manapság.'

*Domokos Tamás fordítása*



## A zenei újrahasznosítás kora

### Előzetes megjegyzések

1920-ban Stefan Wolf dadaista zenész nyolc lemezjátszót helyezett el a publikumával szemben lévő pulton, majd különböző stílusú, tempójú és ritmikájú lemezeket rakott fel a gramofon tányéjaira. A rendelkezésére álló kezdetleges technikai eszközöket összekötve és párhuzamosan mozgásba hozva elkezdte egymásba folytatni, összeütköztetni, sebességük és lejátszási irányuk megváltoztatásával manipulálni az egymással tökéletesen aszimmetrikus viszonyban álló hangzó nyersanyagokat. A zenék jól ismert darabok voltak, melyek semmilyen módon nem lógtak ki a befogadók kedvelt repertoárjából; felvonultatták mindazokat a jegyeket, melyek a kor ízlését abban az időben meghatározták és jellemezték. De a közönség mély megrökönyödésére ez a hangzó massa egészen új, korábban még nem hallott zenei konstellációt hozott létre a már ismert elemekből, megtörve és feldarabolva ezek harmonikus jellemzőit, egymásra rétegezve ritmikai jegyeiket.

E gesztus sok szempontból kézenfekvő volt egy olyan tendencia definiálására, amely átcsoportosította a rögzített zenével kapcsolatosan kialakult alkotói módszertant, s melynek voltaképpen nyitányaként lehetne értelmezni a dadaista performance-t. Ami nem más, mint a zenei alkotás számtalan műfaját felölelő módszer, amelyben már archivált zenei forrásokat használnak fel, sőt ezek segítségével, egyes darabjaik kivágásával és megváltoztatásával hoznak létre újabb anyagokat, reflektálva rájuk, létrehozva hangzó-interpretációikat, vagy csak egész egyszerűen alkalmazva őket rezonáló elemként egy újabb egység kidolgozása reményében.

A folyamat számos változást indukált a zene technológiájában, különös tekintettel a hangrögzítés kialakulására, eszközeinek fejlődésére, a zene tárolására és manipulációjára nézve. Olyan összefüggést világított meg az újkori zenetörténet alakulásában, amelyben a technikai dimenzió, az elektronikus zenei eszközök fejlődése szimbiózisba tudott lépni a század végére meghonosodott zömmében a kísérletezőbb zenei műfajokat átható alapelvvel, melynek értelmében a hangzó spektrum minden érzékelhető hangtartománya a zenei alkotás lehetséges eszköztárává válhatott. Ennek a tendenciának a fényében a hangrögzítés újdonsült eszközei, a különböző számítógépes zenei szoftverek, szintetizátorok, szemplerek a zenei repertoárban addig sohasem hallott jegyeket örökíthettek meg, és építhettek be a születő művek formai kelléktárába.

A zenei termelés uralkodó gyakorlatának megváltozásán túl ez a tendencia fordulatot hozott a zeneesztétika addig domináns kategóriáinak módosíthatóságát illetően is. Megrendült a mű egységébe, sérthetetlenségébe, integritásába vetett hit, a rögzített zene bármely médiumon keresztül elérhetővé vált, és részei tetszőlegesen átalakíthatók lettek. Ám ha „minden fogyasztó alkotóvá válik”<sup>1</sup>, akkor egyúttal megtagadjuk a zeneszerzőktől az autonómia és az eredetiség kategóriáit, melyek az alkotói individualitás már évszázadok óta fennálló fogalmán kívül a zenei piac szabályrendszerének és a törvényes kereteket nyújtó szerzői jog intézményének megrendíthetetlen alappilléreiként funkcionáltak. Az új módszerek tehát nemcsak a zenei produkció paradigmájának eltolódását hozták magukkal, hanem egyúttal az erre a hagyományra és kultúrára alapozott zenei fogyasztást és elosztást is.

<sup>1</sup>SANJEK David, *A hangmintavétel és az autonóm alkotó*, Replika, 2000. március

## 1. A hangrögzítéstől a samplerig

### 1. 1. A szakrális repetíciótól, a matéria reflexiójáig

Az első akusztikus kísérletek a 19. század közepén zajlottak, melyben különböző hangszínek és hangmagasságok előállítását próbálták megvalósítani. Leon Scott de Martinville<sup>2</sup> olyan eljárást hívott életre, melynek során egy üveghengerre egy karra erősített tűt helyezett, amely egyenletes tempóban, a hangrezgések ütemére csigavonal formában mélyebb vagy sekélyebb barázdákat karcolt annak felületére. A fonográfnek köszönhetően a még kezdetleges hűséggel és minőséggel bíró hang újra megszólaltathatóvá és egyben tanulmányozhatóvá vált. 1877-ben Thomas Alva Edison továbbfejlesztette, lehetővé téve, hogy a tű már nem üveghengerre, hanem a vízszintes, kézzel forgatható henger palástjára borított fémhártyára karcolja a hangzó sávokat, mellyel a jobb minőségű, tartósabb tárolást és lejátszást érte el. Az eszköz műszaki kiteljesedése 1885-ben a Bell telefontársaság megalapítójának Ch. A. Bell-nek és munkatársának Ch. S. Toister-nek munkája révén következett be, kiknek köszönhetően számos háztartásba eljutott ez a hangrögzítő és reprodukáló eszköz.

A technológia azonban hamar befejezte pályafutását, ekkor már javában zajlottak az első kutatások, egy fejlettebb és könnyebben kezelhető technológiát kívánva létrehozni a nehézkes, gyenge minőséget produkáló műszer felváltására. Emil Berliner fizikus 1887-ben riválisa és egyben megújítója is lett a korábbi eszköznek. Eljárásának újdonsága, hogy kézzel forgatható vízszintes cinktányérra cinklemezt helyezett, melyre ráillesztette a tűt, ami a hanghullámok által rezgésbe hozva, csigavonalban hangábrákat karcolt a forgó korongra a szélétől a közepe felé. Az így létrejött *master* lemezről mintát vettek, és galvanikus másolatot készítettek, ami már reprodukálhatóvá vált. Az így létrejött gramofon a 20. század elején még számos újtáson és kísérleten esett át. A tízes-húszas években nyílt mód az elektromos hangfelvételi eljárásra, s ezzel az időszakkal kezdődik meg a tömegfogyasztás lehetővé tétele. Átütő változások viszont csak a negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején következtek be, mikor a súlyos lemezjátszó kart felváltotta a könnyű és mobilis *pick-up*, és kifejlesztették a mikrobarázdás lemezt, ami már az addigi 3-5 perc oldalankénti lejátszási időnek 3-5-szörösét tette lehetővé. Ezzel párhuzamosan olyannyira tökéletesítik a hangrögzítés és reprodukálás minőségét, hogy használni kezdik a *high fidelity* jelzőt, amely a létező teljes hangtartományt modellezni és visszaadni képes technikát tette hozzáférhetővé ettől az időszaktól kezdve.

A gramofon létrejöttével és a tömegfogyasztásban való megjelenésével egyidejűleg elkezdődött a produktív felhasználás is. Az első dadaista kísérletek a húszas években történtek, s ezek a zenei *performance*-ok párhuzamosan zajlottak a dada képzőművészetben egyre komolyabb teret kapó *ready made*-ek kiállításával. A húszas és harmincas évek első rögzített zenéjével történő kísérletei, melyben kiemelkedőbbek voltak Darius Milhaud (1922), Moholy Nagy László (1923) és Edgard Varese (1936) produkciói, még csupán egy-egy előadás keretében zajlottak, azonban ezek felvételére végül nem került sor. Paul Hindemith és Ernst Toch (*Grammophonmusik*, 1929-1930) szerzőpáros alkották meg az első, már archivált, kész munkákat, melyek a második világháború során sajnos elvesztek. A mai napig őrzött, első dokumentált zenei anyagokat így paradox módon nem a zenei világ, hanem a század elejétől rohamos fejlődésnek indult filmművészet nyújtotta. Az orosz konstruktivisták filmjei különböző válfajait vonultatták fel a lemezek manipulációjából származó első kísérleteknek, de a német expresszionisták, és az új tárgyiasság elveit vallók is éltek filmjeikben ezekkel az új lehetőségekkel. Több évtizedet kellett várni, míg a zenei világ is a nyomába szegődött a filmművészetnek, és létrehozta a lemezjátszók manipulálásával készített hanganyagokból az első innovatív kísérleteket.

<sup>2</sup> CUTLER Chris, *Plunderphonics Music, Electronic Media and Culture*, Ashgate, 2000



A negyvenes évek végén jöttek létre az első komolyabb munkák a Francia Rádió Stúdiójában. Pierre Schaeffer általában rádiós archív-anyagokat tartalmazó lemezekkel dolgozott, megváltoztatva sebességüket, lelassítva, felgyorsítva, s végül rögzítve az eredményeket. Saját zenei esztétikát is kidolgozott, melynek a *konkrét zene* megjelölést adta, kijelölve és normatívvá téve egy olyan befogadói magatartást, amely kizárta a hangzó nyersanyag bármely külső referenciára való vonatkoztatását. Ezzel hangsúlyozta azt a zenefilozófiai cezúrát, ami a tonális zene transzcendentális beágyazottságával szemben egy immanens, önmaga határát megvonó, és saját kereteit kialakító zenei gondolkodást (reduced listening) jelölt. A második világháború alatt zajló német kutatások eredményeképpen létrejött magnetofonnal viszont már újabb és szélesebb palettája nyílt meg a hangzó világ felfedezésének, s az új eszköz a professzionális hangrögzítés uralkodó kelléke vált. John Cage 1951-ben az *Imaginary Landscape* című művének negyedik részében 12, az 1952-es datálású ötödik részében pedig már 52 különböző hangforrás montázsát készítette el. Ezekben a munkáiban már jogvédett alkotásokat manipulált, ami akkor még a szerzői jog hiányosságaiából, és a darabok egymást sűrűn átfedő rétegződéséből következően még nem keltett feltűnést. Hasonlóan nem váltott ki botrányt James Tenney *Collage 1.* című műve sem, ami jól hallhatóan a már akkor világhírű Elvis Presley slágerlistás *Blue Red Shoes* című számát illesztette bele majdnem teljes egészében a maga expresszív alkotásába. Akár a zenei pop art első megjelenéseként is definiálható e gesztus, melynek révén egy kommersziális alkotást emeltek át experimentális, akadémikus elektronikus zenei kontextusba. Hasonló kísérleteket folytatott ebben az időben Georges Yve és Eric Satie is, akik műveikbe népszerű zenei környezetük hang(min)táját próbálták integrálni, felhasználva kabaré-betéteket, hazafias indulók részleteit, s a blaszfémia határát súrolva, egyes országok himnuszának motívumait is.<sup>3</sup>

Természetesen a zenei laboratóriumok falain kívül, a populáris zenei szektorból szintén kinőttek jelentős kísérletek. A fekete vokális előadói stílusok és ezek korai megjelenései, a körjáték és kíséret nélküli munkadalok jelentették azt a zenei muníciót, melyet a hetvenes években a mozgó hangrendszerek (sound systems) és mobil diszkók kialakításával zenei csatározásaikhoz a reprezentáns résztvevők (Prince Buster, Duke Reid, Lee „Scratch” Perry) alkalmaztak egymás ellen. A lemeztől játszott felvételek ritmusára improvizált szövegeket kántáltak, s az így kialakult kreatív zenei küzdelemben az egyik fél megpróbálta legyőzni a másikat.

Az első igazán komoly próbálkozások, amelyek a sampling-technika felé vezető ösvényt kijelölték a jamaicai King Tubby producer és hangmérnök nevéhez köthetők, aki olyan eljárást vezetett be, melynek segítségével bármely felvétel elemeit le, illetve fel tudta keverni. Lehetővé tette az egyes vokális betétek, basszus sávok kiemelését, valamint ezek különböző, visszhang (echo), vagy visszaverődés (reverb) effektekkel történő gazdagítását. Így jött létre a dub stílus, ami egyszerre jelezte a zeneszám megritkított, instrumentális változatát és egy a fénykorát a hetvenes években élő, az elektronikus zene első stílusai között megjelenő műfajt. Kiemelkedőbb alkotói, mint Kool Herc, Kurtis Blow, az Africa Bambaataa, a Grandmaster Flash és a Sugarhill Gang alkotják meg azokat az egyes stílusokban máig bevett technikákat, amelyeket az experimentális és a konkrét zenei technikákhoz hasonlóan lemezek manipulálásával értek el, de sokszorosan túlmutattak a funkcionális determináltságon. Ők kezdték el alkalmazni azt a szkreccselésnek (scratch) nevezett technikát, melynek révén a forgó lemezből, előre-hátra mozgatással, ütőhangszert tudtak varázsolni. A tűt a lemez megfelelő barázdájában csúsztatgatva az instrumentális hangforrás segítségével a kívánt hangzást tudták elérni, amit egyes művészek a ritmikai kiállításokkal (break-beat), a megnyújtásokkal és ismétlésekkel, továbbá az első dobgepek<sup>4</sup> (rythim box) alkalmazásával

<sup>3</sup> NYMAN Michael, *Experimentális zene*, Magyar Műhely Kiadó, 2005

<sup>4</sup> A sampling-technika első olyan megjelenései, melyek analóg-digitális átmenetet valósítottak meg. Összekötötték a Fourier-féle hangkicsinyítő, frekvencia modulációs eljárásokat a ritmikai minták bináris számsorokba rendezésével, melynek köszönhetően a zenei felszínhez leginkább illeszkedő

csak tovább fokoztak. A lemezlovasok mai napig bevett mixelési, keverési technikáit szintén ők honosították meg a két sávon pörgő lemezek ritmizált egymásba csúsztatásával, mely technika permanens fenntartásával olyan hangzó folyamat hoztak létre, melyben<sup>5</sup> az egyes darabok, sávok (track) már csak fragmentumaivá és szelekcióivá váltak a hangzó világnak.

## 1.2 A digitális zenei univerzum (virtuális) keretei

A lemezjátszók és a többsávos magnóval készített manipulációk rendkívül komoly előrelépést jelentettek a zenei források produktív felhasználására nézve, de egy idő után ezek a művészi kísérletek ellaposodtak, egyhangú ismétlésbe fulladtak, vagy meghatározott zenei szubkultúrák (hip-hop, reggae, jungle) kizárólagos ismertetőjegyeivé váltak. Problémát jelentett egy-egy zenei koncepció kivitelezése, a szükséges zene-filológusi munka elvégzése, hiszen a zenei alapanyag felkutatása, a kívánatos hangzó egységek feltérképezése, megvágása és összeillesztése rengeteg energiát és időt<sup>6</sup> emésztett fel. Teljesen új eszközre volt szükség, ami egyszerre költség- és időtakarékos, ráadásul a források egyszerűbb montázsolását tette lehetővé.

Az áttörést némi kísérletezés után 1981-ben a Sequential Circuits számítástechnikai cég újdonsága jelentette a sampler piacra dobásával. A radikálisan új eszköz egy csapásra a feje tetejére állította a zenei alkotásról addig kialakított képet. Soha ennyi hangforrás nem állt a potenciális alkotók rendelkezésére, mellyel a technológia megvalósíthatóvá tette bármely audio jel bináris számsorokba konvertálását, tárolását és tetszőleges manipulációját. Számos korábban nem ismert lehetőség nyílt meg az archivált részek transzformálására, az egyes effektekkel való torzítástól, a lassításon-gyorsításon át, a bemenő hang akusztikájának megváltoztatásán keresztül a frekvenciatartomány teljes megvágásáig, akár a felismerhetetlenségig alakítva az eredeti szignált. Az eszköz egyidejűleg volt képes meghatározott mennyiségű hangminta tárolására, ezzel párhuzamosan tetszés szerinti montírozásukra, tehát már jóval egyszerűbb kezelést tett lehetővé, mint a korábbi technikák.

A sampler később számos tartozékkal egészült ki, mellyel tovább bővült a hangzások szimbolizálásának lehetősége. A MIDI (Musical Instrument Digital Interface) egység megalkotásával a zenei eszközpark bármely darabját össze lehetett hangolni, még inkább könnyedebbé és egységesebbé téve az alkotói munkát. A Robert Moog fejlesztette digitális processzor így el tudta végezni az egyes szintetizátorok<sup>7</sup>, dobgépek<sup>8</sup> és a sampler által modulált, megvágott, montírozott elemek összehangolását. Érdemes külön kiemelni a sequencer<sup>9</sup> elnevezésű eszközt, amely kezdetben külön készülékként funkcionált, később pedig computeres szoftverként tette lehetővé az egyes csatornákból, illetve eszközökből származó, végleges egységek szekvenciális összeállítását.

ritmikai mintázatot hozhattak létre. Ezzel alkották meg a repetitív hurkokat (loop), melyek ma már számos elektronikus zenei műfaj paradigmatiszta kelléktárához tartoznak.

<sup>5</sup> COX Christopher, *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper?*, Soundcultures, Herausgegeben von Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski, Suhrkamp, 2003

<sup>6</sup> Az első ilyen John Cage által magnókkal készített montázs az 1958-as *Williams mix* volt, melyet a művész több mint egy évig készített, számtalan zenei forrás felhasználásával.

<sup>7</sup> A legnépszerűbb modellek, melyek közül némely ma is óriási összegekért kel el, hiszen autentikus hangzások megszólaltatására képesek: Roland TB 303-as, MC202-es, SH 101-es, vagy a Moog, az Oberheim, a Korg egyes monofon modulátorai, zajgenerátorai.

<sup>8</sup> A dobgépeknél is rendkívül fontosá vált néhány, jobbra az elektronikus zene retro (Acid House, Jungle) hulláma jellemző hangzás, ritmikus elemkészlet, melyet csak a meghatározott típusok reprodukáltak. Ilyen például a Roland TR 808-as és 909-es.

<sup>9</sup> BOCKIE W.J., FEYER D.J., *Techno-a jövő kultúrája (már ami a közeljövőt illeti)*, Replika, 2000. március



Ez szerkezet határozta meg végül, hogy a keverőbe (ami a munka legvégső fázisaként kialakította a felvétel akusztikai minőségét, a hangerőt, a magas és a mély tónusokat) a berendezés hány beemeneti csatornája jusson el, szűkítve és szélesítve a hangzó arzenál potenciális puzzle-darabkáit. A sequencer így zenei szövegszerkesztőként működött, ami a már ismert cut, copy and paste módszert alkalmazva központosíthatta a virtuális audio-szöveget, hangsúlyozva modalitását.

A digitális technika zenei célú felhasználásának végső és egyben legizgalmasabb válfaját jelentették azok a már a hatvanas években megjelenő<sup>10</sup>, akkor még csak kísérleti programok, melyek az autentikus hangszereknek, mind külsejében, mind hangzásában valóságos szimulációit hozták létre. Ez a kompozíciós eljárás, a szamplerrel ellentétben viszont már nemcsak a frekvencia-állomány adott regisztereit volt képes kivágni, hanem tényleges hűséggel adta vissza az autentikus hangszerek spektrumait. Ez a tendencia természetesen egy olyan neokonzervatív fordulatnak is tekinthető, melyben a digitális kor kitermelte azokat a speciális igényeket, melyben egyesek az eredeti hangszerek referenciamodelljeivel szeretnének dolgozni. Ennek az érvnek persze némiképp ellentmond az, hogy a modelláló szoftverek nagy része már magában hord egy olyan lehetőséget is, amelyben tetszés szerinti mutációit lehet létrehozni ezeknek az eszközöknek, a megfelelő virtuális átiratokkal együtt, melyeket a materiális eszközökkel sem fizikai, sem akusztikai okokból nem lehetett korábban végrehajtani.

Az elmúlt két évtized zenetехnikai innovációit, és a jellemzett eszközök lehetséges használatát figyelembe véve tehát két megállapítás tehető, ami két egymással szorosan összefüggő tendenciát jelez.<sup>11</sup> A kellektár színesedésével és az eszközök könnyebb használatának lehetőségével ugrásszerű kulturális és esztétikai változások figyelhetők meg az addigi zenei stílusok és hangzások számát, illetve a különböző műfajokon belüli specializálódásokat és alfajokat tekintve. Nem csoda, hogy a sampling-technika számos ellenállást váltott ki és vált ki ma is, melynek cégérévé az a megjegyzés válhatna, mely szerint az új eszköz megnyitotta a fosztogatás korának és a parafrázis orgiájának időszakát. A módszer elleni gyakori ellenérvek azt a nézetet hangsúlyozták, hogy a zenei kellekek palettája kiürült, így az alkotók görcsösen a múltba nyúlnak, újra és újra felhasználva, ismételve az ismert zenei betéteket, ellaposítva az innovativitást mutató zenei gondolatot.

## **2. Az elektronikus zene, mint szöveg**

### **2. 1. A digitális szignál el-különböződése**

Az írásban már pusztán a központosítás és a nyelvi jelek léte is felrúgja annak a funkcionális rendszernek a lehetőségét, ami a különbségekből eredeztetni a potenciális jelentéseket, éppúgy, ahogy a beszédben sem hallhatóak minden alkalommal ezek a fonetikus eltérések. Pontosan azok a differenciák nem észlelhetők, melyek a jelek denotátumaiként az üzenet jelentését létrehoznák. Éppen a jelentések folyamatos eltolódása, elhalasztódása, teszi lehetetlenné azt, hogy valaminek a pusztá jelen-létére, mint jelentésre fel tudjuk hívni a figyelmet. Ez a dinamizmus pusztán nyomokat tud hagyni, melyek jelzik a különbségek folyamatos termelését, haladását, interferálását, egymásra

<sup>10</sup> Az ötvenes években Max Matthews matematikusnak és kutató csapatának volt az a feladata, hogy a Bell telefontársaság részére kísérletezzenek ki olyan technikát, mellyel optimalizálni tudják a beszéd átviteli minőségét. Ekkor alkalmazták azt az eljárást, melynek segítségével el tudták készíteni az emberi gégefé virtuális modelljét, megalkotva az első fizikai hangmodellező programot a már akkor létező hangszintézis eljárásának köszönhetően. Ezt fejlesztették tovább Julio O. Smith-el a Stanford egyetemen, megalkotva az első virtuális hangszereket.

<sup>11</sup> SCHLICHE Cornelius, *Segmentierung als Grundlage kultureller Praxis, Eine Untersuchung der Musikkultur Techno*, 2000., 47., <http://www2.hu-berlin.de/fpm/works/schlicke.htm> (2006. 02. 08)

rétegződését, élesen elválasztva magukat a le-nyomat fogalmától, mely már egy statikus nézőpontot feltételezne, egyenlővé téve a megjelenő fogalmát és a megjelenés processzusát.

A materiális hanghordozók megjelenésével, majd a digitális technológiák elterjedésével részben megváltozik a helyzet. Az új eszközök által lehetővé tett eljárásban bármely rögzített műalkotás jellé válhatott egy olyan már ténylegesen létező dekontextualizációs eljárás keretében, mellyel hangmintát lehetett kivágni az eredeti alkotásból. A részlet pedig megőrizve szignál-funkcióját számtalan példányban reprodukálható maradt. A hangzó samplingekkel így lehetővé vált a *hanggal* írás, vagyis egy olyan alkotási mód, mely nem különbözött sokban a nyelv használatától. Erre figyelt fel korábban Roland Barthes<sup>12</sup> is, aki a hangos írást a retorika tudományának elfelejtett részét jelentő *actio*-ként jellemzi. Ez olyan előírásokat tartalmazott, mely a beszéd testi megjelenítésének szabályozását írta elő, kettéválasztva a geno-textust jelentő kommunikációs kódot és a feno-textust jelentő hangzást. A beszédben ekkor csupán a hangok lejtésére, a magán- és mássalhangzók pattogására figyeltek, kizárva minden szignifikációs kényszert, mely így csupán nyelv és hangzás keverékévé vált, amennyiben artikulálta, meghatározta a hangzás mikéntjét egy nem-denotatív szinten.

A minták a folyamatos montázsolás által olyan egymást átfedő nyomokat hoztak létre az összekapcsolt hangzó szegmenseken, amelyek a történeti zenei rétegek kikapcsolásával már csupán a jelölők mozgására hívták fel a figyelmet. Éppen úgy, mint a betűk egymást átfedő egységei, amelyek hangos írást tettek lehetővé azáltal, hogy elválasztották őket jelentésüktől. A sampling-technika ezáltal olyan viszonyrendszert teremtett, mellyel a jelmozgás motorjává és katalizátorává vált, mely által a zene nem-referenciális szinten magát a nyelviséget kezdte el modellezni a Jacques Derridai értelemben vett el-különböződés mozgásában. A módszer így arra hívta fel a figyelmet, hogy a zenében hasonlóan szükségtelen egy potenciális eredet(i) kutatása, mivel a kontextusától elszakított hang már csak nyomát őrzi a vele korábbi viszonyt alkotó egyéb mintáknak, de az önmagában nem más, mint a(z) (elektronikus) zene kibogozhatatlan mikrotörténete.

A sampler tehát egy idézetgéppé vált, amely funkciója szerint rögzíti a zenei jelet, és megszabadítja a kulturális beágyazottság okozta történeti hordaléktól, majd részlegesen neutralizálva, újra játékba hozza, így fenntartva azt az ökonomikus struktúrát, amely egy jelet legitimál. Tehát nem arról van szó, hogy a digitális zene (non)referenciális viszonylataiban bármilyen szinten is különbözne a nem hangmintákon alapuló zenéktől. Éppen ellenkezőleg, a szignifikációs lehetetlenséget jelzi a folyamatos rekontextualizációs, illetve dekontextualizációs tevékenységével, paradox módon éppen a(z)(eredeti) kontextus hiányára figyelmeztetve. A rögzített zene és az abból kivágott minta az elidegenítettségével és semlegességével mutat rá arra, hogy nem más, mint egy felcserélhető nyersanyag a hangozva mozgó formák rengetegében, melyben a sampler a forma formálódásának motorja, vagyis az (eredeti) nem-jelentő zene megalkotásának autentikus eszköze.

## 2.2. Médium, szimuláció, reflexivitás

A technikai médiumok alapvető természete az, hogy a tömeges használat során beolvadnak a mindennapokba, és felveszik azt a mintázatot, melyet a környezetük diktál,<sup>13</sup> így észrevétlenül konstitutív részeivé válnak a mediatizált valóságnak. Az ötvenes-hatvanas évek első komputerzenei kísérletei olyan tudatos művészet megalkotására irányultak, amelyben a hangzó felületeket már nem valamiféle audio-mimézis kereteiben lehet elképzelni, hanem elszakítva a gyökereket, egészen új konstellációba szerették volna állítani mind az elemi hangról, mind a zenéről alkotott felfogást.

<sup>12</sup> BARTHES Roland, *A szöveg öröme*, A szöveg öröme, Osiris Kiadó, 2001, 115-116.

<sup>13</sup> GROßMANN Rolf, *Spiegelbild, Spiegel, Leeres Spiegel. Zur Mediensituation der Clicks and Cuts*, Soundculture, Herausgegeben von Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski, Suhrkamp, 2003



A fontosabb alkotók, Max Matthews, John Peirce, Newman Guttman és Lerjaren Hiller már a kibernetika és az információelmélet legújabb kutatásainak eredményeit figyelembe véve hozták létre műveiket. A szellemi vezetőként kimagasló Max Matthews rádöbbsent arra, hogy a korábban valamely instrumentum által keltett hang elemzése mennyire leszűkítő és csekély információt ad egy hang lehetséges spektrális tartományáról, melyet súlyosan befolyásolt a hangkeltés módja. A számítógépes hangszimulációs eljárásokkal viszont könnyedén fel lehetett bontani a hangot összes szinusz-hullámra, vagyis azokra a legkisebb egységekre, melyek a hangot valójában megképzik.

Tudományos eredményeiket és a rokon diszciplínákból szerzett információikat kezdték el használni alkotásaik létrehozására. Az első kísérletek rendkívül érdes, szikár darabokat eredményeztek, melyeken szinte érződött, hogy egy olyan eljárás következményeként jöttek létre, amely tulajdonképpen magát az új médiumot kívánja modellezni. Még nem tudott eggyé válni a komponálást lehetővé tevő technika és az esztétikai komponens, amiben az is közrejátszott, hogy a művek megalkotását előlegző algoritmikus pre-determinációk tulajdonképpen nem hagytak teret a hangzás színezésére, könnyedebbé tételére, hiszen rendkívül kezdetleges programokat használtak. Később ezek az analóg eljárások természetesen komplexebbé váltak a többdimenziós mátrixban strukturalízható zenei programok és a hangok előállítását lehetővé tevő hangszintézis révén. Az átmenet időszaka után a digitális eljárások megjelenésével egészen új helyzet következett be. A médium már nem a valóság leképezésére szolgált, mivel semmilyen fizikai anyaggal nem állt összeköttetésben. A technológia bármely fizikai anyag felépítését modellezni tudta, de nem csupán az alakját, hanem a legkisebb elemét is, számozása és indexekkel történő ellátása révén. Az újdonság viszont abban állt, hogy az új médiumnak nem volt önálló hangja. Minden már csupán szimulációja lett egy korábbi hangforrásnak.

A digitalizálás azonban rendkívül precíz eljárást jelentett. Kétfázisú raszterolásra volt szükség a folyamat elvégzéséhez, amelyben az első a hangzó elemek rezgésszámain, frekvenciaállományát szegmensekre bontotta és kódolta, majd ezeket egy szabályozott konstrukciós eljárás keretében dekódolta. Így a digitalizált hanganyag két determinánsát a hangzó elemek raszterolása, és a megfelelő kibontás képezte. A médium korai időszakában ez a technika még rendkívül kezdetlegesnek számított, és elsősorban a frekvenciataromány és a dinamika jelentős korlátozását jelentette, melyben az időbeli raszterek pontatlan letapogatásai nyomán az egyes részek nem megfelelő helyekre kerültek vissza, a felvétel pedig torz lett. Másrészt, a magasabb állományokat nem tudta megfelelően letapogatni, így olyan hangzó elemek is bekerültek a felvételbe, melyek az eredetiben nem szerepeltek (lásd: Großmann 2003, 60.). A komoly előrelépést az 1982-83 környékén megjelent CD jelentette, amely már számos újítással rendelkezett. Lehetővé vált az ismétlés és a programválasztás, melyek a korábbi analóg technikákhoz képest már rugalmasabb kezelést tettek lehetővé. Ám sok szempontból még csupán más jellegű replikánsai voltak az előző technológiának, amennyiben nem volt elég széles a lehetőségek kelléktára a színes és eredeti alkotáshoz. A valódi áttörést az 1983-ban megjelent MIDI egység hozta, amely a samplingelési lehetőséggel kitágította az addigi módszereket, részben megnövekedett tárolókapacitásának köszönhetően.

A digitalizálás összességében így absztrahálás, melyben a hangok adatokat és az adatok hangokat utánoznak formájukkal. A produktumot tehát csak közvetve látjuk, ha igazán ráközelítünk magára a folyamatra, akkor csak a kódolás és dekódolás végtelen folyamatait tudjuk megfigyelni. Éppen ezért válhat érdekessé a kérdés, hogy vajon mennyiben válik jelentéssé az a hiány, amit a két letapogatás közti kimaradt terület, mint egyfajta hiátus okoz. Mennyiben írja felül a hézag magát a művet, miként Stéphane Mallarmé fehér lapja, amely jelentéssé válik a *Kockadobás* című alkotásában. A pontatlanság produktív felejtéssé válik, melynek jelentéstöbblete hozzátapad a raszter-zene felszínéhez.

A folyamatos fejlesztések és igazítások révén, melyekkel párhuzamosan egyre többen alkalmaztak ilyen eszközöket, a médium összességében a háttérbe húzódik, beolvad a mindennapi használatba, ismételten újra létrehozva azt az információmennyiséget, amelyet a már digitális



szignállá vált művek folyamatos újratermelése jelent. Az eszköz a hiperrealitás korszakába ért. A folyamatos kódolások sorozatai már csak a másolatok folyamatos újratermelései, melyek „csupán egy eredet és realitás nélküli reálisnak a modelleken keresztül történő genezisei”, melyben „ha minden jel lehet, akkor semmi sem jele többé semminek”.<sup>14</sup> A fenti mediális átalakulások szépen illeszkednek a Jean Baudrillard által jellemzett ívbe, melynek során a kép szimulációvá válik, fenntartva egy olyan viszonyrendszert, melyben már csak a leképezés hiányának leplezése zajlik, hiszen ami reprezentáltatik, már maga is reprezentáció. Számos szerző kiaknázza ezt a viszonyt, olyan műveket alkotva, melyek azt a látszatot akarják kelteni, mintha autentikus, instrumentális eszközök segítségével születtek volna, korábbi hangzásokat és zenei kontextusokat játékba vonva. Érdekes kísérlet például a funk, a soul, a techno sötétebb rétegeinek keverésére a Super Collider debütáló albuma a *Head on* (Loaded records, 1999), mely az angol stílusvirtuóz Jamie Lidell és a techno experimentálisabb bugyiraiban kalandozó Christian Vogel kollektívájának közös alkotása. Zenéjüket bátran lehetne popnak bélyegezni, hiszen klasszikus struktúrát építenek fel, vokális betétekkel és tiszta ritmusképletekkel, de a kísérlet mégiscsak túlmutat egy szokványos album keretein. Kísérlet arra, hogy a kilencvenes évek elejének soul zenéjére jellemző füstös atmoszférát felülkódolt szemszögből, a hangszintézisek és a rejtett loop-ok rengetegén keresztül tegyék újra valóssá. Minden leütés és taktus olyan, éppen a hallhatóság határát súroló szub-textuális rétegeket tartalmaz, melyek teljesen átrendezik a néhol bárzenébe illő hangulatot. Az apró sercegések, a membrán finom lüktetései szétforgácsolják a megszokott felépítést, és ráébresztik a hallgatót, hogy vagy a pop fogalmát kell új alapokra helyezni, vagy csupán egy játékot, egy virtuális, hangzó fikciót, gesztust észlel.

A virtuális technológiákkal minden megismételhető, új bázisokra helyezhető, modellezhetővé tehető a tiszta áttetszőségben. Érdekes példa még Francisco Lopez *Buildings* (New York) című 2001-es albuma. A több mint hatvanpercnyi szimultán hangszönyeget alkotó lemez liftek emelkedését, elektrosztatikus hurokat, fűrőt, és egyéb mechanikus zajokat vonultat fel, melyek metaforákként mozgósítják vizuális asszociációinkat, bejárva a felhőkarcoló minden szintjét és zugát, emellett viszont éppen ezt a tapasztalatot helyezik zárójelbe a műalkotás tényével, felszólítva arra, hogy kapcsoljuk ki képzeinket, hisz ezek pusztán hangok. Visszavezetnek minket a konkrét zene ars poetica-jaként felfogható reduced listening fogalmához, vagyis minden zenén kívüli jelentés kikapcsolásához.

A digitális technika mindenütt elterjedt és minden háztartásba betört. Nemcsak a zenei alkotásban, hanem a minket körülvevő valóságban is. Mindennapos eszközzé váltak a lézernyomtatók, a scannerek, a számítógépek, a laptopok, a palmtopok és az I-Podok is. Szerves részévé váltak a hétköznapiaknak, a médium már nem határozza meg az alkotást, hiszen az eszközök sokkal fejlettebbek lettek, ráadásul a mi látókörünk is hozzáidomult ezek használatához és elfogadásához. A tendenciát figyelembe véve a kilencvenes évek közepétől, illetve végétől elkezdtek olyan alkotásokat létrehozni, amelyek már a digitális eszközökre kezdtek reflektálni, kihasználva az általuk keltett hibák hangzó jelenségeit. A szerzők elkezdtek felnagyítani az alkotást lehetővé tevő eszközök háttérének zajait, az apró recsegéseket, fluid rezgéseket, a digitális zene felszínét jelentő zajokat, olyan műveket teremtettek, amelyek bármely környezetbe tökéletesen beolvadtak, próbára téve az emberi percepció és figyelem koncentráltságát. A meghatározó alkotók viszont nemcsak magára a médiumra, hanem a hangminta alapú zene történetére is reflektáltak, előállítva azokat a redukciókat és finom hangolásokat, mellyel az elektronikus tánczene egyes stílusait is részben új fókuszba helyezték. Vladislav Delay micro-house-a, a Sutekh-féle minimal, vagy a Venetian Snares által átszabott jungle mind azt jelezték, hogy fel kell szabadítani a korábbi, az eszközök még alacsonyabb differenciáltságot és komplexitást lehetővé tevő hangzásait.

<sup>14</sup> BAUDRILLARD Jean, *A szimulákrum elsőbbsége*, Testes könyv I., szerkesztette: Kiss Attila Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus-Jate, Szeged, 1996



A háttér gyakran azoknak a szoftvereknek volt köszönhető, melyek egyre komplexebb, precízebb hangszintézist és struktúraképzést tettek lehetővé. Évről évre erősebbé vált az a tapasztalat<sup>15</sup>, hogy a programozók és alkotók közt érdemi interakciók folynak, melyek elősegítik a szimbiotikus viszonyrendszereket és egyre progresszívebb komponálási módszereket teremtenek. Nem véletlen, hogy elektronikus zenei teoretikus berkeiben szállóigévé vált a régről ismert tézis Kim Cascone általali újrafogalmazása: „az eszköz maga az üzenet”.

### 3. A tonális zene de-territoralizálódása

#### 3.1. A notációtól a számsorokba zárt csendig

A reneszánsz korral a merev, zárt formák, melyek a gregoriánus időszakát jellemezték, oldódni kezdenek, hogy „a többszólamú zene életre kelhessen rajtuk, felettük – jóformán a holttestük felett”.<sup>16</sup> A lassú átmenet a kezdeményezés kezdeti időszakában csupán az egyszólamú formák polifonikus elrendezését jelenti. Majd csak pár száz év elteltével válik szinte alapkövetelménnyé a korábbi időszak mitikus reprodukcióit kerülő, az eredetiséget és szerzői individualitást előtérbe helyező komponálásmód. Felszabadul az alkotás, de a többszólamúság tágabb teret jelent a műélvezők számára is a maga összetettebb, a valóság színességét és heterogenitását sokkal inkább reprezentáló zenei formáival.

A korszakváltás viszont nemcsak a zeneszerzési eljárás módosulását és az alkotó individuum előtérbe kerülését eredményezi, hanem új elemként egyre komolyabb szerepet kap a notáció, a mű vizuális modellje. A lejegyzés olyan instrukciókat tartalmazott, amelyek meghatározták a mű vázát alkotó szerkezeti elemeket, a melódiát, a harmóniát, a ritmust. Ez az irányváltás komoly előrelépést jelentett a korábbi időszakkal szemben, mert a mű egyrészt felszabadult a pusztá ismétlés szakrális monotonijától (így a művészi anyag is több levegőhöz jutott), másrészt lehetővé vált a rögzítése. Ezzel hitelesítette, szignálta és természetesen archiválta is a művet, megóvta az át- és félreértelmezéstől, másrészt szavatolta annak fennmaradását, ténylegesen meghatározva, kanonizálva előadásmódját.

A lejegyzés funkciója az instrumentális művészi zene huszadik század elejéig tartó időszakáig meg is határozta a zenéről kialakult gondolkodást. A lejegyezhetőség, az olvashatóság és az interpretáció kötelekei olyan szoros viszonyrendszert teremtettek, amelyek megnehezítették a hangzó elemek szabadabb kapcsolódásainak lehetőségét. A reprodukálhatóság okozta kényszer kiegészült továbbá a zeneesztétikai paradigmával, amely a zenét elsősorban transzcendentális struktúrának feltételezi, a platóni mintát követve, amely szerint az egységbe rendezés kényszere kiegészül azzal a hierarchikus és teleologikus renddel, amely minden esetben egy eredetet és egy ahhoz szorosan kapcsolódó vélcélt feltételezett<sup>17</sup>. Ezt a modellt hivatott megjeleníteni a nyugati zenében a tonálitás,<sup>18</sup> melynek szabályrendszerét az nyújtotta, hogy a mű az alaphanggal indult, és oda is tért vissza, fenntartva hangmagasságát meg azokat a narratív mintákat (mélység-magasság, távolság-közelség, fény-sötétség), melyek a zene felszínét képezték. Ez a meghatározott számviszonyokra épülő forma így rendkívül kiszámíthatóvá vált, tematikus fejlődése és lineáris mozgása lehetővé

<sup>15</sup> MANOVICH Lev, *Sampling, Remixing, Open Source, Who is the author?*, [www.manovich.net/DOCS/models\\_of\\_authorship.doc](http://www.manovich.net/DOCS/models_of_authorship.doc), (2006.02.09.)

<sup>16</sup> SZABOLCSI Bence, *A zene története*, Zenemű Kiadó, 1984, 93.

<sup>17</sup> Vö. COX Christopher, *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper?*, Soundcultures, Herausgegeben von Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski, Suhrkamp, 2003, 167.

<sup>18</sup> WORBY Robert, *Cacophony, Music, Electronic Media, Culture*, edited by Simon Emmerson, Ashgate, 2000, 144.

tette a könnyű átláthatóságot, s az erre épülő fegyelmet. Az entrópia, a zenei rendezetlenség szintje így meglehetősen alacsony volt, olyan egyszerű szimbolikus rendszer működését eredményezve, melyben a dúr hangnem minden esetben a pozitív életérzést, kiegyensúlyozottságot, a fülbemászó dallamokat, a moll a szomorúságot jelentette, a szűkített hangközök pedig a potenciális veszély zenei aláfestőjévé váltak. Ez főként annak köszönhető, hogy a használatban lévő elemek száma olyan alacsony volt, hogy a zenei kód rendkívül könnyen érthetővé vált, melyben a hangmagasság lett az egyetlen, a szintaxis komplexitását elősegítő változó.

Sem a dinamika, sem a hangszín, sőt még a hang elhelyezése sem játszottak szerepet a végső struktúra kialakításában. Arnold Schönberg elsőként bontotta meg a koherenciát egy olyan kromatikus, 12 fokú skálára épülő rendszerrel, mely már a zenei dinamikának is szélesebb terepet engedett. A tonalitás így megdőlt, viszont ez a lépés a zárt rendszernek csak részleges feloldását jelentette, sokkal nagyobb mozgásteret nem engedett az alkotás számára. A szeriális zene így nem juttatta levegőhöz a redundáns zenei szerkezet megbontását, csupán tágabb keretet alkotott az azt megjelenítő struktúra fenntartásához.

Az első világháború kitörése előtt a futurista mozgalom már az egész zenei rendszer átstrukturálását végre akarja hajtani, megalapítva az „art of noises”-t, vagyis a zajok művészetét. Csoportjuk olyan emberekből állt, akik felvillanyozódtak a mechanikus kor új vívmányaitól, a sebességtől, a vitalitástól, a nagyváros forgatagától és pezsgésétől. Első zenei tartalmú kiadványukat 1910-ben adták közre, mely még Balilla Pratella nevéhez kötődik, melyben a konzervatóriumok, zeneiskolák és akadémiák puritánsága és sekélyessége ellen emelték fel szavukat. A második zenei kiadványt a mai napig meghatározó alkotó, teoretikus, géniusz, Luigi Russolo jegyezte, aki pamfletjében a zenei világ palettájának szélesítését, a hallható hangspektrum hangjainak a zenébe való beemelését akarta elérni. A futuristák fellépésével megdőlt az a felfogás, amely a zenei hangot pusztán külső elemként határozta meg, mint egy fogaskereket a zenei hierarchia célszerű mozgásában. Megdőlt a zenei struktúra és anyag feletti uralom, és a hang önmagában válik eredményévé az alkotásnak. Ettől a ponttól megszűnik az az egyértelműség, mi számít zenének, hangnak, kompozíciónak, mivel érvényét veszti a zenén kívüli fogalma.

Az 1930-as évektől kezdve a rendezetlenség és a komplex hangzás iránti igény egyre erősebb szerepet kap. Edgard Varese zeneszerző önmagát már afféle iparosként festette le, aki ritmusokkal, frekvenciákkal és intenzitásokkal dolgozik, teljesen elvesztve érdeklődését a forma, a magasság és a melódia iránt. 1936-ban ő az, aki megjövendöli az elektronikus zenei és zajzenei szerkesztés lehetőségét, amely már felrúgja a lineáris kontrapunkt építkezést, és a zenei immanencia irányába tolja el a komponálási elveket. A hagyományos notáció számos előnytelenységére is ő hívja fel a figyelmet. Az experimentális alkotók többek közt ezen a téren forradalmasítják a hangzó terek megalkotását. A notáció az ő esetükben már csupán ironikus kellék, amely önreflexív gesztusként csüng az öröklött zenei paradigma formai meghatározottságán. A zenei kód játéktérre válik, szám-talan végkimenetelt, a hangok megszületésének vagy létre nem jöttének potencialitását hordozva magában.

Takehisa Kosugi *Anima7* című darabjával áttörte azt a határt, amely a befogadót szorosan különválasztotta a komponált darab előadójától. A mű kottájába azt az instrukciót szőtte, hogy az egyes hangokat minél lassabban, finomabban kell lejátszani, fenntartva azt a kitartottságot, amely különválasztja a még hangzó és a már előadott részeket. A zongoristának azt a feladatot szabta, hogy egyszerre legyen a darab megjelenítő interpretálója és az ezt értelmező interpretálója is. A kísérlet egzotikum (amit az előadó John Tilbury is kiemelt), az a kérdésfeltevés, hogy hol kezdődik és hol ér véget egy hang, illetve mennyiben választható külön a megjelenítés és a megjelenítettség. Nehéz a szétválasztás, hiszen az első leütött hangtól kezdve a tempó visszafogottságával olyan audiolális szőnyeg kel életre, amely a darab tényleges játékát működtető minden egyes újabb billentyű megszólaltatásával értelmezési és önértelmezési hurkokat hoz létre. A különböző elemek összesűrűsödnek, hol egybeolvadva, hol pedig pillanatnyira szétválva a hangzás masszájában.



A darab így válik a megértés és reprezentálás önreflexív játékvá. Csakúgy, mint mikor a szubjektum a saját verbális megnyilvánulásaira koncentrált, a tárgy egyidejű kifejtése mellett egy pontba sűrítve önmaga megértését és a külvilág tárgyasulását.

John Cage tovább bontotta a notáció klasszikus funkcióját. Rendkívül sokat elemzett és hivatkozott 4'33 című darabja nem csupán a komponálás, az előadás és a zenehallgatás szakrális egységének dekonstrukcióját jelentette, hanem egyidejűleg a zenei lejegyzés paródiáját is. A kotta olyan előírásokat tartalmazott a zongorista David Tudor számára, amelyek nem a hangkeltés módjára, hanem pusztán arra vonatkoztak, hogy a darab három részét jelentő minimális részvételét (amely a zongora fedelének leeresztése és felemelése volt) mennyi időn belül végezze el. Ez a gesztus amellett, hogy az első olyan zenei darab volt, amely konkrét hangok megszólaltatása nélkül ért véget, még valamire rávilágított. A zenei figyelemnek ama felszínére, amelyben az idő olyan önmagát műalkotásként konstituáló keretbe válik, amelyben a csend neutralitásként való meghatározása érvényét veszti. Az intencionális hangok távolléte viszont felhívja a figyelmünket környezetünk burjánzó hangszönyeire, tehát a hallgató feladatává saját percepciójának folyamatos ébrentartása válik. Érdekes módon ez az a pont, melyben a fehér zaj destruktivitása, és a csend erőtere összeér. A kakofónia,<sup>19</sup> mely intenzitásában, kiterjedésében és időpontjában is tökéletesen váratlan, olyasféle frekvencia-eloszlást tart fenn a maga maximális telítettségével, amely tökéletes leképezése a csend keltette nem intencionális hangzásnak. A Masami Akita (Merzbow) által komponált auditív hegyomlások a figyelem pattanásig feszült koncentrációját teszik szükségessé, ami a zaj esetén a teljes hallható szenzuális spektrum lefedését, a csend esetén a virtuális jelenlétet teszi észlelhetővé a hangzó táj segítségével, melyet tulajdonképpen minden befogadó maga teremt meg. A két oldal így a spektrum két széle lesz, a tökéletesen nyitott zenei kódban érve össze, ahol a repertoár minden eleme, valamint a szándékos hiány felemésztik egymást. Hártya képződik, amely el is választja, s egyszerre össze is kapcsolja a két felszínt. A zene tehát nem individuális, tudatosan koherens alkotás, hanem pusztán temporál hangzó háttér lesz, mint a kamera fókuszának egy tetsoleges tárgyra irányuló pusztá képkivágása. Bekeretezett hangok, melyek fiktív struktúráját a befogadás hozza létre.

A klasszikus minimalizmus zenei koncepciója a zenei idő problematikáját más szemszögből közelítette meg. A Giles Deleuze és Félix Guattari szerzőpáros fogalmával élve, olyan konzisztencia felszín<sup>20</sup> képződött, amely potenciális fennsíkként hordozza önmagában kisüléseit és intenzitásait, anélkül, hogy ezt egy transzcendentális jelöltben oldotta volna fel. A La Monte Young, Terry Riley és Steve Reich által megalkotott repetitív hangzó folyamatok, elutasítva minden külső referenciát, meghatározottságot, csupán a zenei processzusra, a monotonitás végül intenzitássá váló eseményre reflektáltak. A digitális zene minimalista ágai, a minimal-techno és house hasonló rendszerben épülnek fel, melyek hurkai (loop) már nem csupán a technicizált sterilitás öncélú ismétlődései. Ezek a visszatérések, csomópontok, visszatérő sugarak már mindig más és más pontokra helyeződnek (a befogadóban), épp ahogy az emlékezet is másképp konstituálja az azonos megismétlődését. Tomas Jirku zárt, finom leütései (*Variants*, Alien 8 recordings, 2001) minden koppanással tulajdonképpen ritmikájuk tényét írják felül csakúgy, miként a Frank Bretschneider által jegyzett grafitiszürke vibrálás (*Curve*, Mille Plateaux, 2001) folyamatosan törli az önmaga alkotta nyomokat. Ezek az alkotások valóban csupán sávok, track-ek, számok, részek, fragmentumok, vagyis periodikusan ismétlődő részei, vágatai a hangzó környezetnek.

Ha tovább követjük az elektronikus zene likvid folyamait, akkor bizonyos idő után a sterilitás ama szintjét észlelhetjük, mely valamiféle mikro-esztétikát képez. Szemcsés, egymáson elcsúszó rétegek alkotják, milliónyi szikrázó darabra robbantva szét az egységes struktúrát. Alva Noto pulzáló energiazárványai (*Transform*, Mille Plateaux/Raster Noton), vagy Aube egymásba ütköző,

<sup>19</sup> MOLES A. Abraham, *Információelmélet és esztétikai élmény*, Gondolat Kiadó, 1973, 108.

<sup>20</sup> DELEUZE Gilles-GUATTARI Félix, *Tausend Plateaus*, Merve Verlag, 1993

lassú hangtömbjei (*Cardiac Strain*, Alien 8 recordings, 1997) éles párhuzamba állíthatók az experimentális zeneszerzők használt metaforával, mellyel a formaképződést felhalmozódásként, kisülésként festik le. A bináris kódokba rendezés a poszt-digitális zenei alkotók számára nem csupán a hangok rögzítésének feltételeit jelenti, hanem hasonló játéktérpet, mint amit a fiktív notáció engedett a korábbi zenei kísérletek számára. A japán Toshimaru Nakamura *No-input mixing board* című albumával (Zero Gravity, 2000) létrehozta azt a kontinuitást, ami a Cage-hez, vagy Kosugihoz fogható experimentális zeneszerzőket összekapcsolja az új technikát alapul vevő komponálókkal, megcélózva az általuk képviselt radikális önreferencialitást és innovativitást. Alkotási módszere egyetlen keverőbe zárt loop manipulációja, amelyet bemenet híján hozzákapsolt saját kimenetéhez, végtelen visszacsatolási kört szervezve. Ez az egyetlen loop pedig lényegében önmagába zárta a csendet, a kakofóniát, a töredékességet, az alkotó hiányát és közben az interpretátorral való összeolvadást is. Folyamatosan újrastrukturálódó zenei aforizma lett, „egyedülálló, magányos, töredékes beszéd, de éppen ezért teljes, darabokra hullva is egész, szilánk, mely már nem utal arra, amit szétrobbantott”.<sup>21</sup>

## Záró megjegyzések

A jelen gondolatmenet célja az volt, hogy rámutasson a zene idézet- és reflexiógéppé válására. Arra a mai füllel már banálisnak tűnő gondolatra, hogy minden rögzített zene tulajdonképpen felvétele pillanatától kezdve nyersanyagává válik a folyamatosan növekvő és duzzadó zenei állománynak. Ennek a tendenciának a kialakulása természetesen hosszú folyamat következménye, ugyanakkor magával hozta a zenei alkotás decentralizálódását is, melyben az új, mindenki számára elérhetővé vált eszközökkel autodidakta módon bárki potenciális zenésszé válhatott. Nyilvánvalóan nemcsak a komponálás keretei változtak meg, hanem a rendelkezésre álló eszközök és hangforrások is. Az olcsó és könnyen kezelhető műszerek bármely hangzó objektumot le tudtak bontani bináris szám-sorok sorozatára, mellyel az alkotás kelléktára a végtelenségig bővült. Azok a klasszikus alkotások is nyersanyaggá váltak, melyek csupán a stúdiófelvételek előadásainak köszönhatték létüket és archiválásukat. A történeti távolság, amely az egyes művek referencialitását biztosította, a jelen kor alkotói kellékévé válva elvesztette muzikális kontextusa kölcsönözte autenticitását.

A lehetőségek megsokszorozódásával az egyes kifejezési formákat indukáló műfajok száma szintén megnőtt, az egyes stílusok határait jelentő vonalak pedig folyamatosan elmosódtak. Mindez odavezetett, hogy szükségessé vált megvizsgálni azokat a pontokat, melyek a kortárs elektronikus zene és az oppozicionális gondolkodást megbontó poszt-strukturalista, posztmodern filozófia párhuzamai felé mutatnak. Ahogy a hatvanas, hetvenes évek (zömében frankofón) irodalomelmélete kimondta a mű egységének megtörését, és szöveggé válását, úgy a digitális zene is a radikális non-referencialitás irányát jelezte az egyes művek folyamatos re-kontextualizálásával.

Vázlatosan végigkövettük a folyamatot, melynek során a klasszikus zene paradigmáját meghatározó tonalitás és notáció kategóriái megbomlottak, hogy átadják a helyüket egy olyan, a hangzás minden spektrumát magába foglaló értelmezésnek, amely érvénytelenné tette a zenén-kívüli fogalmát.

<sup>21</sup> BLANCHOT Maurice, *Nietzsche és a töredékes írás*, Atheneum, 92/3.





# Tetovált tabló





## Throbbing Gristle: Tesco Disco

(Search & Destroy, 1978. február 6.)

Az interjúra Genesis P-Orridge és Cosey Fanni Tutti kelet-londoni házában kerül sor Hackneyben. Elhagyva megszokott környékünket a főváros valódi dzsungellé – valódi pókhálóvá változik. A város keleti felének megközelítése lépcsőről-lépcsőre veszi el az ember kedvét, az út egyre fenyegetőbb, egyre félelmetesebb a maga sajátosan angol módján, *National Front* graffitik sarjadjának a pusztuló, csúnyácska viktoriánus házakon, lassan minden lesüllyed a Lea Valley ipari környezetének szintjére. Az utca, ahol Gen és Cosey lakik, meglehetősen zordan fest: házak 1850 tájákról – mocskos téglahomlokzatok, az utca csupa tátongó lyuk, amit szinte matematikai pontossággal szel ketté egy sínpár. Pontosan olyan tájék, ahol a legaljasabb, legkegyetlenebb viktoriánus gyilkosságokat követhették el az ember képzelete szerint, és amikre sosem derült fény. Macskakövek, szürke égbolt.

Később Gen, Sheila Rock és jómagam bevonulunk a Throbbing Gristle stúdiójába, egy áruházzal üzem alagsorába a Hackney Fields szélén. A középkorban ezt a területet pestiseselek tömeges elhantolására használták! A stúdióban olyan mélyről jövő hűvösség uralkodik, hogy még a nyár sem képes kisöpörni onnan. A beszélgetés elején különféle információk, William Burroughs és az Image Bank jönnek elő. A TG rendkívül elkötelezett, szisztematikus: mindenütt gépek, szalagok, kész irattár a hely. Akár még alá is becsülhetné az ember humorérzéküket...

**Search & Destroy:** Véleményed szerint mi lesz a reakció a zenétekre?

**Genesis P-Orridge:** Zavar. Néhányan megpróbálják félresöpörni egy könnyed mozdulattal: posztpszichedelikus szemét. Mások azt mondják majd, kicsit hasonlít a német csapatok zenéjére, kicsit hasonlít ENO dolgaira, vagy egy kicsit Donna Summerre (nevet). Nem igazán erről van szó – ez olyasmi, mintha azt mondanánk, mindenki, aki elektromos gitáron játszik, úgy csinálja, mint Eric Clapton. Az emberek nem akarnak többé gondolkodni. A régi nóta: mindenki igenis apró kazettákba akarja gyömöszölni a dolgokat, kategóriákba...

**S&D:** A lemezekkel ezt a típust akarjátok elhessegetni?

**GP:** Szándékosan ilyen összetett az első. Nem könnyű odafigyelni rá, nem egyszerű földolgozni. És ez részben a pillanatnyi helyzet hozománya. Ami ellen rendszerint úgy védekezek, hogy azt mondom, ez propaganda, viszont rengetegen (a név miatt vagy hallomásból) punk csapatnak tartanak minket – tudod, azt várják, hogy megjelenünk, visszataszítóan, belép a dob, eljátszunk egy csomó gyors számot... Most már legalább ha meg akarják tapasztalni az emberek, hogyan is hangzunk, akkor megveszik a lemezt, és nem kell pazarolniuk a saját vagy a mi időnket azzal, hogy nem olyasmit kapnak, amire számítottak. Ezért nincs a borító első oldalán kép: bármilyen kép hozzáköt egy típushoz – sokakat maga a borító vezérel, és gyakran következtetnek belőle a hangzásra. Egyébként az a képi világ, ami nekünk tetszik, *heavy punkosnak* tűnhetne – kicsit keményebb a punkok dolgainál, de összekötnék, ami félrevezető, esetleg annyira udvariaskodó lenne, hogy az már művészkedően giccses. Így megállapodtunk ebben az irányban; csak egyféleképpen lehet rájönni, hogyan is hangzunk: ha megveszed és meghallgatsz a lemezt.

A borító úgy készült, mint egy ICI [Imperial Chemical Industries – a ford.] jelentés... Mint mindenki esetében, aki úgy tesz, mintha egyáltalán nem is lenne érdekelt az üzletben meg a többi,



mi is készítettünk egy kvázi jelentést a részvényeseknek, csak kicsit szűkszavúban... Vagy, más-ként közelítve hozzá, hasonló ahhoz, amit egy múzeumban kap az ember – amikor a kezébe nyomnak egy lemezt, rajta új-guineai törzsi énekek vagy hasonló. Tényleg ez a két dolog húzódik meg mögötte...

**S&D:** *Mennyi készült?*

**GP:** Úgy 750 – ennyit engedhettünk meg magunknak. Ez tulajdonképpen helyzetkép is: az A oldalt nagyjából hathetes időközönként vettük föl az első évünk alatt. Egyszerre meghallgatható egy felmérés arról, hogyan is szóltunk, merre változtunk, hogyan fejlődünk. A második oldal film-zene.

**S&D:** *Sandy Robertson mesélte nekem, hogy pontosan egy órát játszottatok...*

**GP:** Van egy digitális óránk, és amikor egyet üt, minden kikapcsol és annyi. Szeretnénk egy apró mikroprocesszort, ami majd ezért felel, így mi nem fogunk hibázni.

**S&D:** *Egy újabb konceptualista ugrásnak tűnik előre...*

**GP:** Ez elkerülhetetlen, tényleg. Amit mi csinálunk – egyáltalán nem arról szól, hogy mi tehet-ségesebbek lennénk a többiekénél –, logikai úton dolgoztuk ki. Elkerülhetetlennek tűnt... földolgozni mindazt, amit eddig a többiek megtudtak, azután pedig elgondolkodni rajta, mi is történhet. Mi nagyon szerencsések vagyunk, mert Chris abszolút beleásta magát az elektronikába, megveszi az összes szaklapot, és amint valaki kísérletezni kezd valamin, mi már tudunk róla. Egy 'tudós' gyorsaságához hasonlóan szerzünk tudomást róla, mi is folyik és mi lehetséges... Áramköröket szerez be, megépíti őket, teszteli, majd kisilabizálja, használhatók-e valamire, néha pedig annyira átalakítja őket, hogy a számunkra azonnal használható új dolgokat talál föl. Szóval mi egy műhely is vagyunk egyúttal...

**S&D:** *1976-ban alakultatok át – azon az ICA [Institute of Contemporary Arts – a ford.] föllépésen – Coum Transmissionsból Throbbing Gristle-lé, ugye? Mostanra már csak és kizárólag a TG-re koncentráltok?*

**GP:** Oh, igen, teljesen. Ez egy másik dolog: az ICA megnyitó estjén jelentettük be, mostantól Throbbing Gristle vagyunk, nem pedig Art; mindez visszatekintés művészeti csoport létünkre, mostantól viszont azt fogjuk fölfogni, megismerni, mit is csináltunk, mint aktív performerek (ide értendő minden ötletünk), de már a *hangot* akarjuk használni. Ezt anyám javasolta nekem! – Azt mondtam neki, 'Igazán elegendő van már ebből az egész művészet szarságából' (és elmeséltem neki, hogy elmentünk Milánóba, megcsináltuk a dolgunkat, és nem nagyon vagyok elégedett vele). Erre ő azt válaszolta, 'Nos, dőlj hátra és gondold végig, Mit szeretnél igazán csinálni?' Erre én azt kezdtem magyarázni neki, hogy mindig is szerettem a zenét, és ez igaz is – az egyetlen dolog, ami törés nélkül jelen van az életemben, az írás és a hangszeren játék –, mert az apám egy tánczenekar tagja volt, és én már három éves koromban doboltam. Ráadásul az egyetlen dolog, amelyik mindig fizikai vagy érzelmi hatással volt rám, a hang... A rock'n'roll metabolikus zene: mindeközben *globális* esemény. Általában mindenki fölfedez egy drogot a maga számára – mindenki fölfedezi a *hangot* –, viszont nem mindenki fedezi föl az *írást*, mert szóban is át tudják adni egymásnak a dolgokat (például történetmesélőkön keresztül), szóval arra lyukadtam ki, mivégre baszakodunk ezzel az egész –

**S&D:** *A művészetek világa lehet –*

**GP:** Beteg az egész. A rock'n'roll világa is beteg, de a maga zajos, otromba módján... A művészvilág pont ugyanolyan, mint a rock világa, csak sokkal elbizakodottabb, morcosabb – és nem jut el az emberekhez! Mi éppen ezért voltunk performerek szemben a festőkkel, mert mi valódi emberekkel találkoztunk és mi közvetlenül egy közönségnek adtuk elő a dolgainkat.

Mindenesetre úgy döntöttünk, hogy a Gristle-re koncentrálnunk. Chris és Sleazy (Peter Cristoferson) is ez iránt érdeklődik, és nem volt tisztességes megpróbálni egy másik terület felé taszigálni őket, ami nem természetes a számukra – egyszerűen nem szerették – és azt gondolták róla, ez csak időpocsékolás.

**S&D:** *Mi a helyzet a punkkal?*

**GP:** Olvastad a *File*-t, nem? Egy évvel ezelőtt még érdekes volt, ma már nem fontos, szükségtelenné vált. A legérdekesebb emberek, akik beleavatkoztak az események alakulásába, továbbra is figyelmet fognak érdemelni, de azért, mert érdekes emberek, nem pedig azért, mert punkok... Vannak néhányan: Howard Devoto úgy hangzik, mintha ő lehetne – bár nem ismerem eléggé. A legjobb történet, amit vele kapcsolatban hallottam, hogy elutazott csinálni valamit Burroughs-ról, és valaki azt mondta róla, hogy lemezt készít kizárólag cut-up technikával – de ez legendának bizonyult... Ám ez csak rock'n'roll – már régóta van egy méretes pólóm ROCK & ROLL IS FOR ARSE-LICKERS! felirattal, mert a rock alapja a népszerűség, és a rockzenei szcénája – akárcsak a nagy cégek, szerződések és túrák – egy seggnyalós világ. Néha megtörténik, hogy érdekes dolgok is a felszínre kerülnek... amiket ma már bálványoznak, a Velvet Underground és Iggy nagyon gyengécskén keltek el, amikor megjelentek a piacon, és rettentő balhéik támadtak a lemezcégekkel...

**S&D:** *Véleményed szerint minden egyre csak gyorsul?*

**GP:** Ez általános, nemde? Az információ kifosztása...

**S&D:** *Mi lesz ennek a végeredménye?*

**GP:** Mindez a planétát ellenőrző emberek érdekeit szolgálja, ugyanis a képek olyan életlenek, homályosak lettek, hogy ma már *minden* valódi jelentését vagy hatását segítik lerombolni az emberek. Még csak nem is gondolkodnak, csak kijelentik, *Oh, szenzációs: valaki egy szvasztikával, nosza be vele a magazinunkba.* És ez a szvasztika szindróma, például, a jobboldali emberek érdekeit szolgálja – egyszerűen, mert ezzel a szvasztika elveszíti szimbolikus offenzív erejét. Minél többször látsz valamit, annál jobban hozzászoksz – pár hónap után már észre se veszed – ami persze a miért/hogyan működik a tévé lényege: ezért fontosabb egy kereskedelmi csatorna! Az ellenőrző rendszer: szétosztják, körbekapcsolják, végül a holttestek ekvivalensei a mosógépek, amik ekvivalensei a nevetető műsorok lesznek, és többé már nem fogod tudni, melyik is a valóság...

**S&D:** *Mindent ugyanarra a szintre mosnak össze –*

**GP:** Belépsz és azt hiszed, ez a hírek, de nem tudod, most ez az, vagy sem...

**S&D:** *Az általános punk képiség néhány aspektusa – mit gondolsz, befészkei magát a fiatalok fejébe, vagy átmossa az agyukat?*



**GP:** Szerintem csak egy másik divatos stílussá válik, és nem hinném, hogy ennél mélyebbre tud menni: ez borzasztó. Mi éppen ezért vagyunk sokkal óvatosabbak a képiség terén. A legutóbbi számunk címe csak *'We are Very Polite'*. Ebben azt mondjuk:

Nagyon udvariasak vagyunk  
De jó itt ma este  
Mindenki olyan csöndes, és arra vár, hogy mondjunk valami  
Fontosat, de momentán nem akad semmi, amit mi  
lényegesnek gondolnánk, úgyhogy nem is írunk több számot.

Ez volt a szám vége. Mert a szavakkal nem tudtam semmit sem biztonsággal kimondani, enélkül pedig bármiféle sajátos, egyéni dolog használata rendkívül veszélyes. Mi pedig mindig nagyon tudatosan lépünk színpadra, hogy biztosak lehessünk benne, nem maszatolunk el semmit, nem az információ fölhígításában segédkezünk – ami manapság folyik.

**S&D:** Láttad a *The Clasht*?

**GP:** Nem. Még csak nem is találkoztam velük, de kétségeim vannak. Az öltözkék dizájnya – a Rauschenberg-féle külső –, illetve a tény, hogy sokkal mesterkétebbek annál, mint ahogy azt tettetik – ez szerintem veszélyes a fiatalokra nézvést. Látóteredbe kerülnek ezek az emberek, akik a valóságban kifinomult értelmiségiek, és lökni kezdik a rizsát a srácoknak, hogy *'a lakótelepi kérémben kínlódtam ám'*. Azt mondja nekem egy alak a *Daily Mirror*tól, a punkot az különbözteti meg a többitől, hogy ők a panelvilágból érkeztek. Ez nem igaz. A Merseybeat, a Liverpool sound idejében a bandák túlnyomó többsége bérházakban lakott. Tudod a rock'n'roll történetében bizonyára jó pár ember akadt, aki bérlakásban élt egy bizonyos időben. Akkor meg mivégre ez a céció? Csak az élet egy tényéről van szó, történetesen ott lakik a populáció egy bizonyos hányada. Mindenesetre utaljanak rá, de ne csináljanak belőle egy átkozott vallási szimbólumot. Valószínűleg jobb azt mondani, hogy *Bérlakásban laktam, elég szörnyű volt, de nézd, akkor is sikerült összehoznom és csinálnom valamit, szóval csak nyugi. Az 'Idegeskedjétek csak miatta'* duma helyett mondják azt, *'Figyeli, jól elvagyok, TE is ellehetsz...'* Megint született egy önszánalomban fetrengő túlzás – jórészt persze téves önszánalomról beszélhetünk – glam-rock, glitter-rock, slum rock ...

**S&D:** *Pesszimiztán vagy optimistán látod a jövőt?*

**GP:** Nem bánom, érted: érdekesnek találom...

SHEILA ROCK: *Jjjaa, ezek a számcímek: 'Slug Bait' –*

**GP:** A 12 számunkból az elején... Sleazynek tetszett a legjobban, mert az alap olyan különösre sikeredett. Én hoztam össze a szöveget – van egy cím és egy téma, és én azon nyomban fölépítem. Ha a zene improvizáció, nem fixálhatod le a szöveget, csak egy témád lehet. Igaz történet...

SR: *Tényleg?*

**GP:** A *Guardian* adta le. Rodéziában történt, a gerillák egyik első gyilkossága egy fiatal pár ellen történt. A nő állapotos volt. A gerillák odamentek, majd levágták a férj heréit a feleség szeme láttára. A Sharon Tate esetre emlékeztet azzal a különbséggel, hogy itt életben hagyták a nőt ... Két helyzet kombinációja... egy bizonyos attitűd, emberi magatartás sűrűsödik össze egyetlen pontba. A történelemben ez végigkövethető. Szokványos reakció – valamilyen okból, mihelyst kezdetét veszi

a harc... ez egy technika. Az oroszok is ezt csinálták a legutóbbi háborúban...

**S&D:** *Nem érzed úgy, hogy ambivalens helyzet alakul ki? Mindegy hogy bizonyóságot adsz róla, élvezed vagy egyszerűen borzasztó az egész – nem túl nyitott a félreértelmezésre?*

**GP:** Mostanra az! Akkor még nem volt, amikor készült – rajtunk kívül senki nem írt efféle dalokat. Ez a régi probléma: ha valami sajátosra utalsz, egyből szembesülsz ezzel a szörnyűséggel, mint a *Fugs* esetében – a szöveg elévül, és mégha vicces és hallgatható is az egész, beleunsz és beleundorodsz, hogy már megint Richard Nixon... Inkább történelmi tény már, mint releváns téma... Ez a dal arról szól, amiről az emberek sosem tudnak leszokni: a szomszéd srác talán majd megteszi helyetted, ha bejut a National Front.

**S&D:** *Errefelé van belőlük bőven?*

**GP:** A legutóbbi választásokon Hackney-ben kapták a legtöbb szavazatot, úgy kalkulálnak, innen jut majd be az első parlamenti képviselőjük. Innen startolt Mosley a harmincas években...

**S&D:** *Érted, hova akarok kilyukadni? Ha jön egy punk csapat, és azt mondja, 'az erőszak buli', vagy a Pistols, hogy a 'Bodies' buli – mi lesz, ha belép a képbe az NF?*

**GP:** Őket arra képezik, hogy ne lepődjenek. vagy rémüljenek meg.

**S&D:** *Nem gondolod, hogy te azért segíthetnél ezen?*

**GP:** Nem, két okból. Először: már nem írunk ilyen nótákat, túl veszélyes, és már nem is talál úgy, mint a születésük idejében. Akkor ellent mondott mindannak, amit mások csináltak – 1976-ban, még a Pistols előtt, a punkok az ICA-ben nagyon rémisztőnek vélték a dalainkat. John Towe (a Generation X egykori dobosa) azt mondta, ő már elkönyvelte magában, az előadás végén én fölakasztom magam – valami pletyka jutott a fülébe... halálra vált már a hírünkől is. Mindenféle nyakatekert történet lappang... Szerinted mit jelent a *Halálgyár*?

**S&D:** *Egyrészt annak a metaforája, ami körülöttünk zajlik, a fogyasztói társadalom...*

**GP:** Egy olyan hangzást próbálunk létrehozni, ami az általános tapasztalat ekvivalense – nem egy szokványos hangzás – egy órányi hallgatás után úgy érzed, valami sűrített változatát hallottad, és az emberek tényleg odajönnek hozzánk, és azt mondják, a testüket teljesen megviselte az élmény. Nem émeltyegnek – csak annyit tudnak, valami különös és furcsa történt velük, amit nem értenek, és szeretnék átbeszélni.

**S&D:** *Mit mondasz nekik, menjenek haza, és gondolják végig?*

**GP:** Nos, nem különösebben aggaszt a helyzet, mert ez az ő problémájuk. De én azt szeretném, hogy a gondolataink a lehető legprecízebben közvetítődjének. Mi az adott helyzetre reagálunk, ezért játszunk minden egyes alkalommal másféle zenét. Legutóbb Winchesterben az emberek végi nagyon kedvesek voltak, segítőkészek, mi is jól éreztük magunkat, ők is, és kellemes muzsikával álltunk elő, amit nagyon élveztek...

Egy arc odajött hozzánk a végén, '*Engem teljesen fölbaszott ez az egész!*', mire én, '*Miért?*' '*Oh, én azt vártam, hogy kemények lesztek, leköpdöstök, inzultáltak és megcsapkodtok itt mindenkit.*' Erre én, '*Miért tennék ilyet? Minket se így fogadtak.*' A válasz: '*Hát neked kéne közéjük rontanod és*



*provokálnod őket...'*, én meg így zártam le a párbeszédet, *'De minek provokáljam őket, ha ők sem provokálnak engem? Miért idegenítem el őket magamtól, amikor boldogan hallgatnak végig?'*

Az ICA-ben más volt a helyzet: igen ellenséges emberekbe botlottunk ott már az elején, amire azt válaszoltuk, *'Ti azt hiszitek, viselkedhettek így, kedveseim, na várjátok csak ki, amíg elkezdjük – kaptok belőle vissza bőven.'* És adtunk nekik.

**S&D:** *Hány fellépésetek volt?*

**GP:** Próbálunk összehozni havi egyet: olyan tizenötnél tarthatunk... Cosey érdekesen viselkedett Winchesterben – azt mondta: Az emberek először azt várják el, hogy melodikus legyél, aztán egy kicsit összezavarodnak, amikor belevágunk, mert rájönnek, mi nem ezzel a módszerrel építkezünk – és ha erre rájönnek (a hangot *hangként* kezeled, nem érdekel, hogy az a hang most történetesen *hangjegy* vagy sem, és te úgy rakod össze a hangzást, mint más egy autót), megnyugszanak, mert kezdenek odafigyelni. Átállítják az agyukat, és hangként kezdenek figyelni rá, hangtömbökként, egységekként.

**S&D:** *Akarsz videókat, filmeket forgatni?*

**GP:** Forgattunk egy filmet... van egy 16mm-es kameránk, de nem engedhetjük meg magunknak... Ez a jó egy lemezben; teljesen uralod a folyamatot. A kész lemezen végül minden hang kiválasztott hang. Élőben mindig beférkőzik egy szempont, ami miatt sosem lesz pontosan az, amit szeretnél.

**S&D:** *Hallottad Eno Music for Films anyagát?*

**GP:** Szeretném meghallgatni.

**S&D:** *Nagyon töredékes szerkezetű, sampler, 14 szám egy oldalon, de szinte olyan, mintha cut-up...*

**GP:** A lemezünk első oldalát tavalyi kazettákból állítottuk össze... Tudod, hogy Bowie és Burroughs nem találkoztak, amíg a *Rolling Stone* össze nem hozta őket – az interjúig egyetlen könyvét sem olvasta. Én megkérdeztem erről Burroughst. Azt mondta: 'Én nem rajongok a modern jazzért...' (!) – így hívja a rockot (nevet). Burroughs? Oh, ő mindig arra lófrál, ahol ingyenpiát osztanak. A fiatalok jobban díjazzák, mint a saját generációja...

**S&D:** *Sokat gondolkodtam ezekről a körökről – Burroughs/harmincas évek montázsai – Grosz/Hartfield...*

**GP:** Nos, a Dada lényegéhez tartozott a cut-up, a kollázs és az a tipográfia, ami mára punk klisé...

**S&D:** *És a ransom note grafika...*

**GP:** És a ransom note – kettős mérce esete: van ez a szörnyű probléma, mindjárt itt van 1984, mihez kezdenek akkor? Nem a hatásról, az évről beszélek...

Olyan, mint a tudomány – valaki eljut jó messzire, aztán újra feldolgozza, ahova jutott, majd a fiatalok átveszik a stafétát... Burroughs ugyanez, ő is elég messzire jutott a szavak és a médian keresztül gyakorolt kontroll elméletével. Tudod, miből szerez pénzt most? Előadásokat tart a CIA

tanoncoknak az ellenőrző rendszerekről. Gondolhattam volna, hogy ez nyilvánvaló – senki más nem érti, miről is magyaráz, csak azok, akiknek ez a dolguk. A CIA – amúgy is tudják, hisz Burroughs abból dolgozta ki, amit ők csináltak.

**S&D:** *Tévéműsorokba programozott, a tudatalattira ható üzenetek...*

**GP:** Ezeket tulajdonképpen a mondandójukba és a kontextusba építik be, egyébként tudatküszöb alatti bevágások nincsenek... egy barátom a BBC hírtervezőségén dolgozik – ahol összerakják a híreket – egyszer bevitte megnézni az 5.40-es híreket, pontosabban hogy miket nem tettek be. Tényleg konspirálnak – ez nem pusztán paranoia!

**S&D:** *Idevág akkor ez a Burroughs parafrázis: 'A paranoid ember olyasvalaki, aki tudja mi is folyik itt.'*

*Domokos Tamás fordítása*



## Elmondom, mit is gondolk

(David D'Arcy beszélget John Lydonnal: 2006. július 4.)

A Sex Pistols története immáron három évtizedes, és egy 40 alatti ember ma már egész könnyedén elsiklik Johnny Rotten vagy John Lydon nevei mellett, amik történetesen ugyanazt a személyt fedik. Nos, a mai fiatalok ismerik vagy sem, sokan közülük a nyomdokában járnak. A Sex Pistols kulcsszerepet játszott a populáris kultúra életében: a hangzás, az érzelmek nyersességének mintaadóit előadók tömegei próbálták meg lemásolni. Végignéztük, ahogy az utca fölment a színpadra, aztán visszament az utcára, hogy végül fogyasztói magatartássá váljon. Biztosítottuk, skótmintás szövet, iskolai egyen-nyakkendők... pogó.

A Sex Pistols föltűnésekor a britek már legalább két évente levezényeltek egy forradalmat a popzenében. Ha a korábbi forradalmak túlnőttek a zene keretein, elsősorban az attitűd és a stílus terén tették ezt, mint például a Rolling Stones. A Sex Pistols esetében viszont nincs esély szándékaik megértésére anélkül, hogy kiderítenénk, honnan is jöttek. Ír ősökkel rendelkező munkásszülők kölykei estek neki a királyi háznak és a társadalomnak, ahol általános nézetű lett a földbe döngölt munkásról az a szabadpiaci kormányálláspont, hogy a túl magas állami fizetése a baja. Ne feledjük, ezeknek a srácoknak a szülei a sarki vegyesboltokat fosztogatták. (És azt is érdemes észben tartani, hogy a romantikus fogyasztóbarát nézetek a brit nyomorról és elhagyatottságról, mint az Alul semmi, csak egy évtizeddel a munkászavargások után jöttek divatba.) Úgy tűnt, az egész ország sztrájkol – nem volt, aki elvigye az utcákról a szemetet, a Sex Pistols pedig szemeteszsákokba, fekete kukabélésbe öltözött, egyfajta kamu szexruházatba, amelyek gátlástalanul drága, eredeti verzióival éppen a mindig újdonságokban utazó kiskereskedő, Malcolm McLaren házalt Vivienne Westwood társaságában. Az akkori forrongó légkörben miért ne hordhatott volna pár fiatal szétszakadt, biztosítótűkkel megerősített rongyokat és felsőbb osztálybeli ruhautánzatokat, miközben bőségesen viszonzák a közönség soraiból érkező köpéseket.

Az ember esetleg azt gondolta, egy társadalom tiszteletben álló vezetői elég okosak ahhoz, hogy ne rontsanak neki szónoklataikkal az ifjúságnak, mégis megtették. Mi ad jobb okot a fellépésre a hivatalos gyalázkodásnál? A banda keserősége egyfajta védjeggyé nőtte ki magát, ami kellő lökést adott a kényelmes popkult fogyasztóknak ahhoz, hogy minden őket irritáló dolog heveny elutasításának okaként használják a punkot. Ezért aligha okolható a Sex Pistols, de a privilegizált helyzetben fölnövő kölykök számára a punk az újdonság erejével hatott, persze csak azután, hogy a királyságot sokkolták a „kis mocskos rohadékok” (Sid Vicious), amiké gyermekei váltak. „Úgy léptünk háborúba Anglia ellen, hogy szándékunkban állt volna,” mondta John Lydon. A szokottnál is tartózkodóbban fogalmazott? Akit jobban érdekel a kérdés, lapozza föl 1994-es önéletrajzát (Rotten: *No Irish, No Blacks, No Dogs*).

Nem jött el újra az ő idejük (legalábbis még nem), de az *AngloMánia: tradíció és transzgresszió a brit divat történetében* kiállítás a Metropolitan Museum of Artban a punk paradigmából is hozott példákat – egy skótmintás gypjűszövet zakót kölcsönbe John Lydon ruhatarából, egy gentleman klub enteriőrében elterpeszkedő Mohawk indián-frizurás próbababákat, meg egy hálószobát, ahol a csábító csontváz mintás ruhában (kígyószzerű farokcsontja különös, falloszra emlékeztető farokként nyúlik hátra) tettestársa oldalán készül a gyilkosságra. Ahogy az lenni szokott, a kontinuitás inkább jellemző, mint az összeütközés – a modern ruhák nem adják föl britségüket.

Az ötvenedik évében járó Lydon (mostanában Los Angelesben éli az életét) most is lehengerlő, született társalgó, és nézetei cseppet sem puhultak az évek alatt. Még május elején beszélgettünk az *AngloMánia* megnyitóján: bár a New York Times riportja igen elkeserítette.

### *Esetleg hallhatnánk pár szót a sajtóval való viszonyodról?*

Harminc évet lehúztam az iparban, és őszintén állíthatom, ugyanolyan katasztrofális az egész, mint volt. Nem értem, miért fizetnek embereknek azért, hogy leírnak valami szemetet, és másodkézből szerzett pletykákról tudósítgatnak. Még ma is az egyik legszívósabb ellenségem a sajtó. Talán azt hiszik, az embereknek szükségük van mások ledorongolásának végighallgatására. A harag esetével állunk szemben. Könnyű rájönni, hogy az efféle ganajtúró újságírók ott sem voltak a helyszínen. Természetesen nem járkáltam föl-alá azt hajtogatva „Na de az új gatyám.” Nem állt szándékomban. Ami viszont igen, az a Sex Pistolsnak járó elismerés elfogadtatása, amiért olyan dalokat írtunk, amik megváltoztatták a brit társadalomtörténet menetét, és komoly témákkal hozakodtunk elő: nem véletlenül indult vizsgálat ellenünk hazaárulás ügyében, akár halálbüntetés terhe mellett. Egyfajta relevanciával bírt. Mindezt figyelmen kívül hagyni, és levinni arra a szintre, ahol valaki a székekről panaszkodik meg a pástétomról, ez valódi mellétrafálás. A New York Times esetében kijelenthető, a konformitás versus anarchia témát adták napiparancsba.

### *A Sex Pistols elindulásakor hogyan festett mindez?*

Elkeserítően, elkeserítően, elkeserítően. A parlament elé került az ügyünk. Nevetséges, a hazaárulás törvényi paragrafusaival jöttek, „azok a mocskos szájú bajkeverők”, és ezt hallani azóta is. Azt hittem, végre sikerült tisztáznom a dolgokat, vagy némelyiket. De nem, csak bosszút akarnak állni. Fogalmam sincs, kik ezek a felkapott valakik, ezek az újságírók, de mindenki beleszeretett abban a cikkben a megnyitóról. Nincs kegyelem. És valami hátborzongató módon még élvezhető is – mit gondolnak ezek itt, tréfáznak egyet a városunkban? (Az *AngloMánia* jótékonyági gálájára utal.) Nos, megmondom, kik voltak ott. Fölajánlottak össze-vissza négymillió és párszázezer dollárt egy jó ügyért. Ez már nem rossz, ugye, nem hinném, hogy földbe kellene döngölni őket, bármit is csináltak vagy vettek ott föl.

### *Anno a Sex Pistols elleni vizsgálat során mindenki ellenetek foglalt állást, vagy csak a sajtó konzervatív része?*

Mindenki. Mindenki. Mindenki.

### *Szóval bejöttek a klubokba táncolni, aztán megfordultak és nektek rontottak?*

Nem voltak klubok. Nekünk kellett megteremtenünk őket. Nem könnyű útra léptünk rá. Amerikában másképp állt a helyzet. New Yorkban működött a CBGB és más helyek, kész volt az intézményi háttér. A new yorki punkbandák többsége már bejárt utakon indult el. Mi valahonnan a hiperúrtérből jöttünk, a semmiből, a bérlakásokból, az alvégi szegény környékről. Próbáltuk analógiákat keresni, főleg a rap esetét vizsgálták, de szerintem sántít a dolog. A rap szerintem elszakadt ön maga lényegétől. Africa Bambaataa az oldalonra szorult, és jött a gengszter nonszensz, mindent elsőprőn, ami természeténél fogva agresszív és kegyetlen. Mi nem erről szóltunk. A problémákat telibe trafáltuk, és próbáltunk megoldásokat kínálni. A *God Save the Queen* nem csupán vinnyogó kesergés, a Sex Pistols történet kontextusában pedig („pretty vacant” sem kedves nem vagyok, sem üres) az ironia kerül középpontba. Ez helyes, ez helytelen. Mint például a *Bodies* – abortuszpárti vagyok vagy nem? Az egész istenverte témát a lehető legőszintébb módon bocsátottam vitára, mindig is ezt csináltam. A *Death Disco*, a Public Image Ltd. szám miről is szól? Anyám haláláról. Megkért, írjak neki egy számot, s meg is tettem. Ez számomra egyfajta valóság. A szögletes válaszok, igazuk van, nincs igazuk, nem valós. Úgy érzem, a bölcsesség végső foka a nemtudás fölismerése. Az igazi bölcsessége. A világ tébolyult hely, dugig van hazug



emberekkel. Képtelenség belenyugodni, de tovább kell lépni. Én nem Utópiában élek. Nem akkora képtelenség.

*Említetted a rapet. Az elején az állami bérkaszárnnyák környékén gyülekeztek. Nem sokkal később megjelentek a középosztály fiai.*

Odaugrottak. Hasonló folyamat zajlott le a punkban. Akadnak hasonlóságok. Én egyébként éppen New Yorkban voltam, amikor a rap útjára indult.

*Mit gondoltál róla?*

Jónak tűnt. Nem tudtuk, hogy ez a rap. Punk-valaminek hittük. Az elnevezés később jött. És a címkefölragasztás pillanatában már ott is termelt egy rakás seggarcú, pénzfölmaró és hatásgyáros. Bambaataa-val készítettünk egy lemezt, még az elején, a rap név még nem létezett. Inkább hip-hop-nak mondták. Érdekes keverék állt össze, némi Kraftwerk, heavy metal és Parliament. Nem fekete és fehér. Összegyűrtük. Az egyetlen fekete dolog maga a bakelitlemez volt. A zenét is valahogy így ítélték meg. New York ugyanis akkoriban nem szakadt gettókra, mint manapság. A rap leszűkült, fekete felségterület, Eminem bedobása csupán jelképes gesztus.

*A punkon belül akadtak fekete srácok?*

Persze, de nem tűnt föl. Keveredtek a dolgok.

*A feketék különállása megmutatkozott valamiben?*

Nem igazán. Anglia egyfajta olvasztótégelynek bizonyult. A nyomortanyákon nem számított, együtt voltunk. A Finsbury Parkra és környékére pedig, ahonnan elindultam, ez mindig is igaz volt. Természetesen akadtak pénzes fiatalok is bőven. Fiúk és lányok vegyesen. Aztán a név- meg a címmániások, és már árad is szét a méreg. És a következő pillanatban az összes Vivienne Westwood ezen a világon magának követeli, vagy magának próbálja követelni a maga agyafúrt módján a teremtés pillanatát. Mint a ki is írta ezt a dalt esetében, ugye? A póló, amit éppen fölvettem, lófaszt se számított. Semmit. Soha nem osztott, nem szorozt. Soha nem is fog. Nem jelent semmit. Mi a tartalma, mi viszi előre?

Most ez a kiállítás a Metropolitanben – világossá teszi, hogy egy befejezetlen folyamat részei vagyunk. Az amerikai értékrend szerint valószínűleg mindannyian megvesztünk. Ezért pattantak föl annyian a Mayflower fedélzetére, le akartak lépni. Viszont a téboly, a humor és a komédia egy szempontból rettentően érdekes. Megoldhatod velük a világ számos baját. Amennyiben nem veszed önmagad olyan borzasztó komolyan, a külvilág fenyegetése már nem is annyira hervasztó hatású. Szóval írjanak csak, ami jól esik. Tegyük csak, végül is semmiféle szívességet nem tesznek nekünk azon kívül, hogy elszarják a saját életüket. A mondanivalódnak metsző élt adni igazán nehéz. Tényleg az. Jókor adagnyi energia szükségeltetik hozzá. És mindig is tudtam, bárki próbált sértegetni, az nekem öröm, mert lefekvéskor én járok a fejében, és lassan megölöm őket, még a kisujjamat sem kell fölemelnem.

*Mikor kezdték lenyúlni a dolgaitokat?*

Oh, az első naptól, barátom, születésem napjától.

*Főleg a punk-korszakra gondoltam.*

Szó sem volt mozgalomról. Én sosem így tekintettem rá. Senki sem lengette a zászlót ott elől, hogy sorakozó mögöttem. Engem mindig is az egyén érdekelt. Úgy értem, a Sex Pistolsban mint együttesben – néha veszettül gyűlöltek egymást, nagyon nem törődtek a másikkal. Ám éppen az eltérő személyiségekből fakadó versengés, szembenállás tette azokká a dalainkat, amikké. Ha valami dogmát követtünk volna, egy rendszer szolgálaként végezzük, amivel feltételezhetőleg szemben állt a punk. De nem. Az egész uniformizálódott. Meg kell mondanom, Vivienne Westwood az elején nagyon szórakoztatónak bizonyult. Engem nem igazán kedvelt, de rendkívül szórakoztatott, és szerettem bemenni a boltba megvenni a cuccokat teljes áron. Nem volt más választásunk. Semmi ingyenáru.

### *Semmit nem adott ingyen?*

Soha. Inkább meghalt volna, minthogy csak úgy odaadjon valamit. Így mentek a dolgok. Meg lehet, az urackája gardírozott bennünket, de az nem jelentett semmit. Szóval azok a cuccok, amik rajtunk lötyögtek, a legkülönbébb helyekről jöttek össze. Nem az ő boltja volt a központ. A történelemkönyvekben így rögzült, de ez nem teljesen igaz. Ugyanis nem volt rá pénzünk. Rám például csak azért figyeltek föl, amikor beléptem a boltba (még a Pistols előtt), mert egy „I Hate Pink Floyd” föliratú pólóban voltam. Egy abszolút hétköznapi Pink Floyd póló, én meg odafirkantottam a tetejére, „I Hate”. És ha mindez valamiféle hírhedséghez vezetett, nos, egyszerűen lenyűgöző. Ez a folyamat rég beindult, jóval előttük elkezdődött. Akkoriban ők mit is csináltak... hóbortos szexcuccokat árultak. Gumiból. Hónapokig kapargattam össze a rávalót, egy építkezésen guriztem. A pólónyakú gumiszvettter kellett nekem. Aztán belebújtam az egyik első Sex Pistols föllépésen, padlót fogtam, mert kiszáradtam. Noha úgy 15 percig tartott volna az egész, nekem kábé 4 sike-redett. Nagyon szigorú kis ruhadarab volt.

A tébolyult, örült, kínvallatásra alkalmas ruhák ötlete egyfajta szórakoztató dolognak bizonyult. Ez az irány nekem mindig is tetszett, támogatandónak tartottam mindig is. Talán ők túl messzire mentek. Vivienne ma már nagymenő, tényleg az. Rettenő gazdag, fáradt és öreg nőknek tervezni a dolgait, ami szomorú. De legalább őszinte önmagához.

### *A biztosítótűk tőled származnak?*

Gyakorlatias magatartás. Nem tudtam varrni. Ha az egyetlen zubbonyod (amit meg tudsz engedni magadnak) gallérja leszakadóban van, akkor jól jön a biztosítótű. Nem állt szándékomban elvinni a gatyáimat a szabóhoz. A nadrághajtókák esetében is jól működtek a biztosítótűk. Amúgy is tetszett az ilyesmi. Akkor meg hova aggodalmaskodjon az ember? Ki mondja meg, mit hordhatok és mit nem? Azt veszem föl, amiben kényelmesen érzem magam. Istenem – megszülettem, vagy nem? Szerinted mibe csomagolt apám meg anyám? Pelenkába, amit összefogtak egy biztosítótűvel. Szóval azt nem mondhatom, hogy fölaltaltam valamit, egyszerűen így jöttem a világra.

### *A kényszerzubbony hol került elő?*

Egy fotósorozat alkalmával. Azt hiszem, Ray Stevenson, egy újságíró, fotós csinálta nekünk, ingyen, akkoriban még legalábbis nem kért érte semmit. Hozott magával egy fehér kényszerzubbonyt, és néhányunk ott nekifogott fölpróbálgatni, milyen érzés is benne. Szörnyű. Senkinek sem ajánlom. Többé már nem te kontrollálad, önmagad, amit borzasztó nehéz földadni. Viszont nagyszerű fotók kerekedtek a szituációból. Aztán jött a bandázsruha, ami vékonyabb anyag, ám ugyanúgy nyomasztó viselni. Ha az utcán éppen kinézett valami zupálás, abban a cuccban reménytelennek tűnt a menekülés. Így tehát szó szerint (találón) a nézeteid foglya lettél.



*Mi történt akkor, ha megtámadtak az utcán?*

Aligha a punksággal függött össze. Ez hozzátartozott a Londonban fölnövés természetrajzához. Ha nem arról a környékről származtál, ahol éppen jártál, megtámadtak, mert nem ott laktál, ugye? Egyfajta szabály. A focimeccsek mindig jó alkalmat adtak a bunyóra. Ez nem falusi mentalitás, hanem az „ez a falu utálja azt a falut” beidegződés. Territoriális alapon működik. A brit kultúra kalózkultúra. Mindig a mi és az ők meghatározása folyik, de működik; persze néha kemény, amikor éppen kamaszodik az ember. Kések, bozótívágók, balhé, rengeteg sérült. De odasüss, mi nyertünk. Hasonlít a passzív rezisztenciához. A szememben Gandhi minden idők egyik legnagyobb hőse. Nem a pacifizmusa miatt. Hanem mert megértette, lennie kell egy alternatívának a fegyvert fogunk egymásra verzióval szemben. Kihajtották az angolokat azzal, hogy nem csináltak semmit. Csodálatos, nem?

*A skinhead korszakokban miben hittetek?*

Én sosem voltam skinhead. Hordani viszont kellett a cuccaikat, mert mindenki ebben feszített. Ha lenyűgözött a helyi vezér, azt mondtad magadnak, „Én is így akarok kinézni.” Tiniszorongásnak nevezném. Ha barátnőt akarsz, úgy kell festened, mint a vágott fiú.

*A skinhead külső miért nem gyakorolt akkora hatást, mint a punk?*

Irányok és ambíciók nélküli valamiről beszélünk. Egyébként is egyfajta negatív divatként funkcionált. A negativitás bizonyos értelemben pozitív erő, a skinhead mozgalom viszont önmaga brutalitásának korlátai között maradt. Az összes Arsenalos kemény gyerek tudta ezt, és váltott is, amikor látta leszállni az északi csapatok drukkerait a vonatokról, hiszen ugyanazokban a gúnyákban masíroztak. Arra gondoltak, „Na, ebből ennyi éppen elég volt.” Mihelyst nekifognak lekoppintani, továbbbálsz. Persze jó azt gondolni, egy banda tagja vagyok: csupán annyi a bökkenő, hogy mindig kénytelen vagy megszegni a szabályait, átlépni az adott korlátokat. Beöltözni vagy levetni az uniformist persze átkozottul nehéz dolog.

*Rasszista ügyl volt?*

Aligha. A zene kristálytisztán Jamaicai. Ska, reggae – és itt a hátulütője. Hogy a pokolba lehetett akkor feketeellenes? Az ártírt történelem. Át kell nézni a *Daily Mail* és a *Times* számait. Azt se tudják, miről írnak. Tele van tévedésekkel.

*Mikor kezdtek el keveredni az öltözködési stílusok a bandán belül?*

Az első perctől kezdve, mihelyst együtt kezdtünk kavarni. Muszáj volt. Nem volt hol ellennünk. Foglalt házakban, különféle helyeken vagy a szülőknél laktunk. Fölmarkoltunk egy nagy halom ruhát otthon, amink csak volt, bevittük a stúdióba: mi így gúnyoltuk. „Mit is vegyünk föl?” Ennyi. Ekkor odamentünk a kupachoz a sarokban. Meglehetősen nagylelkűnek bizonyultunk egymással, de nem előre eltervezett módon. Ösztönösen jött.

*És hogy került a képbe a köztisztasági sztrájkja?*

Az ember lépten-nyomon istenverte szemeteszsák-kiürítésekbe botlott. Olcsón adták. Tíz láb hosszú tekercsek egész Londonban. A kormányzat agyalta ki és gyártatta le az egész garnitúrát, Angliában ugyanis egészen addig csak fém szemeteskukák léteztek. A zsákok valahogy nem

engedték ki magukból a bűzt. Aztán kezdtek beszínesedni. Élénk zöld meg rózsaszín zsákok. Kezdték hordani a csajok – lyuk a karoknak, a nyaknak, öv a derékra; és jól néztek ki bennük, tényleg jól, mert ragyogott rajtuk.

Talán továbbgondoltak valami szexuccot. És nem elsősorban Vivienne és Malcolm boltjára kell gondolni, az egész Soho, London központja ilyesfélékben mutatkozott az éjszakai klubokban. A diszkók környékén mindig fölüti a fejét valami hóbortos öltözködésmód. Mindamellet pedig ha két-háromszáz fontot kell leperkálnod azért, hogy egy kicsit másképp fess, egy hasonló, de lazább összehatású két-hárompennis műanyag zsák igen okos választásnak tűnik. A kifinomult stílus alapja mindig a gyakorlatiasság, s nem a művészet.

*A frizurakérdés hogyan került napirendre?*

A hosszú haj számított követelménynek – a Rod Stewart módi, az apródfrizura.

*Apródfrizura?*

Vagy mod, talán így jobban ismert. A mod-rocker keveredés folyománya. A mi kultúránkat mindig is jellemezték ifjúsági mozgalmyszerűségek, amik persze alulról jönnek, sosem fölülről irányítottak. Fölülről csak meglovagolják őket – lásd az ötvenes éveket, a rocker és a teddy boy csoportokat. A mod ezek ellenreakciója. A hatvanas évek modjai és rockerei már a tengerparti strandokon zupálták egymást. A rövide nyírtak a hosszú hajúak ellen. Aztán a modok átmentek skinheadbe, majd visszaváltak loboncra. Egymásba futnak a szálak. Lehet, modként rockerek ellen bunyóztál, miközben a legjobb haverod közülük került ki.

*Filmekből vagy a tévéből vettetek át ötleteket?*

Nem. Fordítva történt. A művészet kezdte utánozni az életet: a *Mechanikus narancs* utánzásának teóriája képtelenség, ugyanis az már a film előtt létezett, az arsenalos megjelenésként. Hosszú kabát, keménykalap. Az egyetlen dolog, amit a film hozzátett az egészhez, az az arcfestés, amit persze egyetlen punk banda sem vett át. Furcsa is lett volna, minek kidobni rá a pénzt? Egy-egy elszíneződött szemtájék ingyen is jutott.

*Hát a bőrkabát?*

Később jött, és csak azért, mert nem volt már mit hordani. Steve-nek azért volt, mert Malcolm kölcsönadott neki egyet. Sid megkapta az enyémet, ugyanis én nem szerettem. Nélkülözte a szándékosságot. Aztán Sid át akart menni Ramone-ba, ami persze különös. Sid bevette magát New York dekadens köreibbe – Lou Reed követő. És mivel nem volt túl eltökélt srác, Ramone-ként végezte. Úgy vélte, igazán kemény, New York-i drogos dekadens. A legjobb barátom volt, és tényleg hiányzik, de meglehetősen együgyű fiú.

Amikor végül összefutottunk velük, kiábrándító találkozásnak bizonyult. Valami ostoba újságírói gagyarázásba belefutott valaki, és már indult is a féltékenykedés, a fúrás, hogy most ki is kezdte. Végül kilyukadtunk oda: „Iggy Pop is punk volt”. Ez meg hogy sült ki belőle? Egy hosszú haját eresztett hippi. Talán kicsit meg lehetett zakkanva, de attól még csak hippi.

*Mi a véleményed a hippikről?*

Hátborzongató csapat. Visszapörgették az idő kerekét. Nagyon önző hitvallás. Szabad szerelem, persze, fasza, de a balhét mindig a nőknek kellett elvinni, főleg a szülés után. Tárt karokkal fogad-



ták őket a szólásszabadság-felügyeleteken. Ők voltak a körítés a bombasztikus semmihez. És legtöbbjük céges nagymenőként végezte. Például Richard Branson – nagyon jó fej, radikális hippi, de alapjában véve üzletember, s mindig is az volt. Tényleg festett pólók eladogatásáról szolt az egész.

*Az Államokba menve először a Délel szembesültél. Milyen hatást gyakorolt rád?*

Nem szándékosan kerültünk oda. Észak abszolút nem volt kíváncsi ránk. A Warner Brothers, a lemezcég olyan veszettül ellenezte, hogy ezzel ki is jelölte számunkra az irányt. Elhatároztuk, oda fogunk menni. Mi ment ott Délen, amiről Észak nem akarta, hogy tudjunk róla? Egyenes, őszinte, kedves, rendes emberekre találtunk ott. Igen, akadtak fegyverek, és néha elsütötték egyiket-másikat az irányunkba, na és. Ez bárhol előfordulhatott, főleg Chicago és New York klubjaiban.

*Mennyire különbözött a Dél attól, amilyennek lefestették előttetek?*

Olyan hihetetlen mértékben, hogy számomra megkérdőjeleződött Amerika egész története, a Polgárháború meg a többi. A ti háborútok nem a rabszolgák fölszabadításáról szolt, ugye? A gazdaság forgott kockán, nem? Észak megpróbálta kiéhezteni Délt. Nekem történetesen tetszik az a viszonyrendszer, ami a déli családokat jellemzi. Úgy érzem, közelebb állnak az én londoni ír gyökereimhez annál, ami erre felé folyik. Itt a „fogd a pénzt és fuss” attitűd megy, és tégy úgy, mintha halottak lennének a szüleid, ha elhagytad a pénztárcájukat. Pénzsóvár, anyagi, anyagi és vállalatok uralta kultúra az északi. Sokszor léptem föl Chicagóban, szeretek buszozni és utálom a repülést. Úgy kábé négy-öt órába telik, mire átvégődsz az ipari senkiföldjén. Sokkoló. Mintha Csernobilban lennél, újra meg újra. Sárgás füst, savas esők. Mindegy, minek hívod. Amerika kicsinálja saját magát.

*Jobban, mint Anglia?*

Anglia kisebb. Nálunk nincs ipar, akkora kapacitás. Kezdjük azzal, hogy nincs meg a népesség háttér. Itt megvan, és már nyertek is. Adott a nyersanyagháttér. Már tiéd is a világ. De nézd meg, mit csinál George Bush. Lehetne mindenki kedvence, a jószágos nagybácsi. Most minden átfordult aljasba.

*Mondd meg Tony Blairnek.*

Ellene vagyok. Mindig is ellene voltam. Semmi köze a Labor párthoz.

*A Sex Pistols idejében odafigyeltetek a nagypolitika történéseire?*

Teljes mértékben. Aztán jött Margaret Thatcher. És ki gondolta volna, hogy mindenütt jelenlővé válik – igazán vissza sem vonult. Amiben hajthatatlannak bizonyult, az „A hölgyet nem lehet csak úgy táncba vinni!” mentalitás. Ezzel sokakat lenyűgözött, de aztán eladta az északi-tengeri olajat az amerikaiaknak, eladta a Sheffield Steelt, megemelte az adókat és ellehetetlenítette az ország gazdaságát. Mindezt a szakszervezeteket okolta.

Amiért a szakszervezetek rettentő fontosak Angliában, az a következő: előttük nem volt más, csak a dologház. Ők vetettek véget a rendszerének. Ha valamelyik szakszervezet korrumpálódott, azt a munkások szépen a partvonalon kívülre tették. Rengeteg vád érte az olyan embereket, mint például Arthur Scargill. A megveszekedett marxista elhajlásán túl azért demokrata volt. Hitt a szavazati rendszerben. Na, ezt nem értették, így bűnbakot gyártottak belőle. Én viszont valamelyik

ösztönöm által vezérelve mellette állok. Bárki, aki az emberekért beszél, az én oldalamon áll, én pedig az ő oldalán. Nem várom el, hogy mindenben egyet értsünk, makulátlanul. Ezért nem hiszek a pártokban, mert ott be kell állni a sorba. El kell fogadni a lobbierdekek rangsorát, ami rossz.

*Te szavazol?*

Igen.

*Megkaptad az amerikai állampolgárságot?*

Még nem.

*Akkor a brit választásokban vagy érdekelt?*

Igen, ami átkozottul bonyolult helyzet. Kire szavazzon az ember? Nehéz. Számomra a munkásosztály értékrendjét a konzervatívok inkább tükrözik, mint a Labor.

*Számos film készült az északi haldokló városokról – Full Monty (Alul semmi), Kinky Boots, Brassed Off (A rezesbanda), Billy Elliot...*

Fogható filmek. Ami számít, az a mellékszál. Mi így nézzük őket Angliában. Itt meg úgy jött át a Full Monty, mint egy vicces, tréfás családi mozi. El szeretnénk nektek mesélni, hogy éppen megdöglünk. Segítsetek. Tiszta téboly, ugyebár.

*Nemi szerepcserés moziként reklámozták, ami színpadon vetkőző férfiakról szól.*

Persze, de ha ez köthető valamihez, az Dickens világa.

*A brit közönség tehát egészen más fimet látott, mint az amerikai.*

Persze. A sztriptíz lényegtelen. Nincs benne semmi bizsergető. Csak az, hogy „Na, már megint egy rakás bolond buzernyák”. Pénz kell nekik, ahhoz pedig ezt kell tenned, vagyis csak nem erkölcsi értékekbe ütközni a pénzhez vezető úton.

*Mit gondolsz a punk ábrázolásáról az olyan filmekben, mint például a The Great Rock and Roll Swindle?*

Az Malcolm. Ami persze súlyos, komoly problémának bizonyult. Malcolm elég üres életű ember. Azt hiszem, ez kiderül a filmből. Én tökéletesen kimaradtam belőle.

*És a Sid and Nancy?*

Borzasztó film, ugyanezen okból. Hiányzott belőle, hogy mi mit is akartunk itt tulajdonképpen. Két drogos viszonyára alapoz; ahogy a végén fölszállnak a rock and roll mennyországba egy taxiban, igazán rosszul elpredikált lecke. A drog tökéletesen kiirt, az életen túl is ő, ha egyáltalán van ott valami. Azért vagyunk itt, hogy addig éljünk, ameddig lehet. Ezért vagyok háború- és ölesellenes.

*Katolikus iskolába jártál?*



Igen, de nem igazán rám szabták. Nem sokáig húztam. Igen egyenetlen oktatási pályával rendelkezem, ugyanis hétéves koromban agyhártyagyulladás kaptam, ami miatt kihagytam két évet, tizennégy évesen meg kirúgtak. Aztán jött egy javítóintézetszerűség, ahova a problémás kölyköket dugták. Velem nem az volt a baj, hogy verekedős vagy bomlasztó – na jó, bomlasztó, azt garantálhatom – lettem volna, de bármilyen vizsgára is nyomtak be, átmentem rajta. Túl sok kérdést tettem föl, s vitába szálltam a rossz tanítási elvekkel. Az igazság érdekelt. Amiben kitűntem, az a földrajz, történelem, irodalom, nyelvek – szerettem ezeket a tantárgyakat. Matekból reménytelen. Üzletember sosem lesz már belőlem.

*Hogyan viszonyulsz az ír gyökereidhez?*

Összefonódnak, összekeverednek a szálak. Nem látok különbséget Írország és Anglia között. Lényegében egy kultúra. És tényleg. A problémák a vallással kezdődnek és végződnek. Ha valahogy sikerülne felszámolni a vallást, a világ sokkal, de sokkal jobb hely lenne. Ahova vezet, az a halál, háborúk és előítéletek. Moráellenes vagyok. Véleményem szerint a morál immorális. Én az értékek pártján állok. Azokat értem.

*Követted az iszlám karikatúrák körül kialakult vitát?*

Persze – téboly. Miféle vallás az, amelyik nem tűri a tréfát? Az istened tökéletesen értéktelen, te pedig érzed, valami nem stimmel. Onnan tudod, hogy nem vagy képes kritikákkal, kérdésekkel szembesülni.

*Mit gondolsz az amerikaiak hozzáállásáról a monarchia intézményéhez?*

Szerintem birtokolni akarjátok őket. Tökéletes Disney látványosság kerekedne belőlük. Ám Donald Trump hiába erőlködik, erre a szintre nem tudja befizetni magát. Veszettül próbálkozik. Akad pár átkozottul csinos épülete errefelé. Ostoba, üres emlékművek. Rettentően ragaszkodik saját nevéhez. Erre semmi szükség. Ez a különbség a két nép között.

*Az amerikaiak a figyelem középpontjába akarnak kerülni.*

A féltékenységről szólna? Elmondom, mit érzek a monarchiával kapcsolatban. Szerintem meg kell őket tartani, mert már minden egyebet elvettek. Szeretjük vagy nem, a történelmünk részei. Történelmi tények. Ott vannak már egy ideje. És a munkásosztály értékei is, amik egyben tartanak bennünket. Nem lehet csak úgy félresöpörni mindent pár szocialista rigolya miatt, mert ha igen, már nem lehet visszaállítani. Figyelmen kívül hagyod a történelmet, majd megpróbálsz újraírni. A mostani bagázs is borzadályos, mégis sokkal jobb, mint a korábbiak.

*Essen pár szó a The Filth and the Fury című filmről. Elégedett voltál vele?*

Igen. Mindannyian kivettük belőle a részünk.

*A Sex Pistols után, a Public Image Ltd. elindításakor filmkészítésbe akartál fogni.*

Tele voltunk ambíciókkal, ám túl sok téglafal tornyosult előttünk, túl soknak rohantunk neki fejfel.

*Még mindig szeretnél filmezni?*

Igen, imádom. Megfordultam pár filmben. Emellett rajzfilmfigurákat keltek életre, meg pófázok néhány reklám alatt. Lemezeket is készítettem különböző nevek alatt, mert, őszintén szólva, a saját nevem alatt aligha kelnének el.

*A Simpson családba is meghívtak?*

Betettek a szakács, a fekete szakács mellé.

*A South Parkra gondolsz?*

A szakács környékén lófráló karakter hangját bízták rám. Simpson család. Két éve történt, de nem hinném, hogy megkedveltek.

*Milyen filmeket nézel?*

Mindent megnézek, de egyre ritkábban. Ezek az Arnold Schwarzenegger típusú valamicskék nagyon nem jönnek be. Sosem. A sci-fi-t szeretem, ha egy kicsit vacak. A SciFi csatornát nézem, tele van agyament képtelenségekkel, mint a *Stargate*, amiben mindig elmerülök. Szerettem a korai *Doctor Who* sorozatot. Az új már elbizonytalanít. Szerintem túl csillogó.

*Gyerekként nézted a brit tévében a Supercart meg a Fireball XL5 sorozatot?*

Oh, persze. Nézd, azok jók voltak.

*De ma már kezdetleges technikával készült műsoroknak tartják.*

Ettől volt értékes. Mint a *Doctor Who* – tetszett, hogy minden kartonpapírból készült, kilátszott minden, na meg a hangyaemberek a hatalmas, vastag nyúlányaikkal. Hagytak helyet a képzelet játékainak. Mostanra mindenhova belopakodnak a számítógépes trükkök. Nálam ezek nem működnek. Kinyírja a képzeletet, sőt a vizuális szórakoztatás máris a helyébe lépett. Rettenő sekélyes dolog.

*Hogyan éled meg, hogy Arnold Schwarzenegger lett annak az államnak a kormányzója, amelyikben élsz?*

Legyilkol bennünket. Teljesen kicsinál valamennyiünket.

*Találkoztál vele?*

Nem. Talán egyszer egy premieren, évekkel ezelőtt. De nem, most már beugrik. A ház, ahol lakom, Venice strandjára néz. Az egyik első melója itt Amerikában a kőműveskedés volt: ő rakta a ház köré a falat. És amikor a feleségem ikrei először jöttek el hozzánk, 13 éves koruktól aztán velünk éltek, Mr. Schwarzenegger megjelent egy bicajon a felesége oldalán. Hogy hívják?

*Maria Shriver.*

Ennyi, be akart jönni. De az ember nem kopog csak be úgy, „Én egy híresség vagyok, eresszenek be,” így hát kint maradt. A szokásos okokból a ház egy disznóól, ezt nem bírom elviselni. Rádásul ott liheg a nyakában húsz fotós meg a biztonsági barmok, túl sok. Már rég ott életem, és a



magánszféránál nem tartok többre semmit. Senki nem kerül beljebb nálunk, ha újságírófalka követi mindenhova. Ilyet egyszerűen nem tesz az ember. Igen, összefutottam Arnie-val.

*Milyen itt Los Angelesben gyerekeket nevelni, ahol a kölykök rákattantak a piercingre meg a hasonló dolgokra?*

Az ikrek Johnny Rotten bácsi oldalán nőttek föl. Nem folynak bele. Gap cuccokat hordanak és szandálban járnak.

*Hagyod megúszni nekik?*

Nem rajtam áll. Rajtuk. Nem azért vagyok itt, hogy öltöztessem őket. Minden, amit tehetek: értékeket mutatok nekik, és ha ezért nagyra tartanak, rendben. Hagyni kell az embereknek megtalálni a saját terüket az életben. Nem terhelem őket ítéletekkel. Szeretem őket, ennyi. Néha meg nem. (Nevet) Nézd, nagyon nem csípem a tanár-szülő találkozókat.

*Eljársz?*

Persze. Kötelező.

*Készülsz valamilyen filmre mostanában?*

Nem érdekel a színészet, noha azt kezdtem javasolni, legyek én a romantikus hős Cary Grant modorában, miközben tudtam, senki sem vesz komolyan. Így biztonságban voltam. Nemrég összeakadtam Penelope Spheerisszel, akit nagyon kedvelek. Sokra tartom az őszinteségét. Próbálunk lendületbe jönni: *No Irish, No Blacks, No Dogs* (Íreknek, feketéknek és kutyaúknak tilos) a könyvem címe, ami egyébként nem egy rasszista kijelentés a részünkről. Ez a felirat díszelgett az észak-angliai hotelek falain, amikor arra jártunk. Nem engedtek be íreket, feketéket és kutyaúkat – ebben a sorrendben. Az íreket kiváltképp gyűlöltek. A táblák nem sokkal azután tűntek el, hogy járogatni kezdtünk arra.

Azt hiszem, a punk jó pár szekrényt kipucolt. Tényleg. A fekete írt is jelentett, aztán jöttek az emberi jogi aktivisták, és kezdték a dumát, „Ők írek, nem lehetnek feketék.” Megérkeztünk, fordított rasszizmus. A komoly problémákat az emberek maguknak kreálják. Ott volt a soha vissza nem térő alkalom az egyenlőség megértésére. Mindannyian feketék vagyunk. Ez így elmegy. Kösz. Ravasz, ugye. Az alapelv: „Megosztva elbukunk.”

*Váltunk témát. Mi a helyzet az új ruházati üggyel.*

Belém botlott az A & G Cashmeres. Bejönnek a szvettreik. A rock and roll koponyákból meg a tetkós karokból elegendem van. Számítógépes eljárással dolgoznak a ruhákon. Eredeti technológia, legalábbis a Sex Pistols logók és jelek esetében. Mióta is nyúlnak le minket a kereskedők? A kezdetektől. Ideje megfordítani a dolgokat. Jól sült el a dolog.

Tényleg jó kasmíron látni egy *Fuck* föliratot. Innentől már nem egy durva szó, soha nem is annak kellett volna lennie elsősorban. Jártam én bíróságon a „bollocks” (herék) szó miatt. Britanniában törvényen kívüli szónak számított. Durva kifejezés. Az Oxford szótárban akadtam rá. Bírósági ügy lett belőle, megnyertük. Na, akkor nyomás – *Never Mind the Bollocks*. Amikor először kiraktuk a plakátokat, a rendőrség betört az üzletekbe. Bájos kis balhét komponáltak hozzá, nem kellett volna. Ehhez jogunk van. A mi nyelvünk. Ez a szó az angolszász kultúra része, köszönjük.

Megmondom, mit nem szeretek – amikor valaki „kibaszott barom”-nak nevez, és tényleg sértő

akar lenni. Lássuk az implikációkat. Ez nem egy aranyos, kedves világ, ahol csak úgy kedvünkre inzultálgathatjuk egymást. Vigyázz, hogyan használsz bizonyos dolgokat. Persze nem nekem kellene erre reagálni, mert nemrég húszmillió brit tévénézőnek mondtam köszönetet egy adásban, majd kibaszott barmoknak neveztem őket, amiért rám szavaztak. De én vicceltem. Ám amikor valami dühödttámadásra akarsz használni a nyelvet, ahhoz nem kellenek efféle szavak. Érthető ez? Kicsit ugrálunk a témák között.

*Van egy híres ügy az amerikai jogban benne egy emberrel, aki „Basszátok meg a sorozásokat” felíratú dzsekiben lépett be a bírósági terembe. Amerikai zászlós vécepapírt is lehet kapni.*

Nos, valaki rám szólt a múzeumban az első napon, amikor éppen kifújtam az orromat a zseb-kendőmből, ami történetesen a brit zászló hasonmása, hogy „Ez nem törvényellenes?” Földbe gyökerezett a lábam. Mit ér a zászlód, ha nem tréfálkozhatasz vele? Mi ez a félelem, ez a tiszteld a szentséget baromság? Nem kignyujljuk, hanem játszunk vele. A zászló a részem, tetszik, nem tetszik. Nem mondom le róla olyan könnyedén. Rengeteg ember halt meg e színek alatt, és sokan jó ügyért. Mások rossz ügyért, de többen a jóért.

*Miért élsz itt, az Államokban?*

Alapjában véve a rendőri zaklatással hajtottak el Angliából. Kegyetlen örökség. Meglehet, túl ügyefogyottan kerestem a magam igazát. Egy hónap alatt háromszor törtek be hozzám, csak mert egy ír zászló lógott az ablakban. Baromság. Azért tettem ki, mert nem volt függöny. Egyébként meg olasz zászlónak hittem. Volt egy Arsenal zászlóm is, amit szintén sértőnek találtak, mert akkoriban éppen Chelsea-ben éltem. Ők meg azt gondolták, a focin keresztül az erőszakot támogatom.

Aztán szúrta a szemüket a *God Save the Queen* poszter, maga a Sex Pistols, ami szerintük a huliganizmust népszerűsítette. És persze mindig kerestek drogot is – hiába. Zajongás, zaklatás, bármi – idegőrlés. Elmentem Írországba megnézni a tesóm bandáját, erre bekasztliztak, mert az arcommal megtámadtam két rendőr öklét. Úgy döntöttem, ideje fölszívódní Európából.

Kaptunk egy rettentő jó ajánlatot New Yorkból, a klub nevére már nem emlékszem, hogy hozzunk össze egy élő videóközvetítésszerűséget, nem föllépésről volt szó, lemezek lejátszásáról, ami bunyóba torkollott, én meg arra gondoltam, „Fasza hely ez a New York”. Maradtam. A Public Image Ltd. akkortájt úgy érezte, koncertezhetnének pár helyen, elég szerényen éltünk akkoriban, de még éppen ki tudtunk bérelni egy furgont, és irány Philadelphia meg New Jersey, aztán végigjártuk az egész keleti partot, és élveztük, szerettünk kis klubokban játszani. Néhány tagnak nem jött be az amerikai életstílus, úgy vélem, és meglehetősen csapodár, kreatív kavargógépek lévén szét-széledtünk. Mindenki látta, merre akar menni, és ennyi. Nem foghattuk vissza egymást.

*Te maradtál.*

Igen, szeretem az embereket. Könnyebben mehetsz arra, amerre akarsz. Leszámítva az agyhaltokat. Itt minél jobban megszedi magát valaki, annál konzervatívabb és veszélyesebb lesz. Furcsán hathat, de számomra a szegényebb rétegek itt tökéletesen a kedvemre valók.

*Hogyan látod az MTV és a videóklip-kultúra szerepét?*

Elmondom, mit is gondolok róla. Nem nekem találták ki, ugyanis sosem engedhettem meg magamnak, hogy nyolcszáz ezer, esetleg egy-két millió dollárt leszurkoljak egy tetves videóért. Képtelenség. Nekem a dal a lényeg, a tartalom, nem a csomagolás. Ez csak egy képeslap, az élet szimulációja, ami elvesz belőlünk. Méghozzá a képzelőerőt. Én mindig is úgy véltem, a zene ereje



mindig is abban rejlett, hogy odabent történik a fejekben. Nem kell hozzá harsogó vizualitás, ami kizökkent.

*Miért tulajdonítasz ennek ekkora jelentőséget?*

Fogyasztói társadalom – bármit eladhat az bárkinek. Ne feledd, ez a műsziklák földje. Az emberek megvették. Hát nem csodás? Biztos, a legtöbben azt gondolták, ez nevetséges, mégis megvették. Én is vettem Spice Girls babákat, úgyhogy jobb, ha befogom.

*Találkoztál velük?*

Dehogy.

*Belefér Beckham a futball-képzetedbe?*

Ugyanabban a mondatban említéd Beckhamet és a labdarúgást. Megvesztél? Nem. Az Arsenal hívei vagyunk. Beckham a ManUnitedet erősítette, most meg a Real Madridot. Egész bátor tagnak látom, tényleg. Odateszi magát. Normális arcnak tűnik, mintha lepörögnének róla a dolgok, még ha a felesége a lehető leggárgyultabb cuccokat is erőlteti rá, betuszkolja a manöken szerepébe. Mégis, mintha lenne tartása. Jó neki. Szerintem az angol foci egyszerűen túl gyors neki.

*Jársz még meccsekre, vagy marad a tévé?*

Már nem lehet bejutni. Bérletes vagyok, de Amerikában élve a testvérem használja. Az igazi drukkerek döntő többsége már nem tud bejutni a meccsekre. Minden jegy a jómódúak martaléka. Könyvelőkkel meg a haverjaikkal vannak tele a stadionok. Úgy látszik, ez a dolgok rendje. Persze, tudom, a futballhuliganizmus fölszámolásának forgatókönyve így íródott, de a huligánok kiegyelték egymást. Ha magukra hagyod őket, nem fognak szerencsétlen áldozatok után kajtatni föl-alá. Megelégedtek ők egymással. Egyfajta különös testvériség alakult ki a háborúzó frakciók között. Egymáshoz kötődtek, aztán a csata végeztével együtt verték el az időt.

*Az amerikai labdarúgásról mit gondolsz?*

Gyerekipőben jár, de, istenem, nemrég megzupáltatok Angliát kettő-nullra, ezt nem felejtjük el. Jó nektek. De az isten szerelmére, ne próbáljátok lesilányítani az NFL szintjére, tizenkét percenként megszakítani a tévéreklám kedvéért, mert rögvést gallyra vágod az egész játékot. A labdarúgásban az nyújt élvezetet, hogy 90 percig megy a zúzás – mindent beleadnak. Lényege az állóképesség és a kitartás, ezekben kell jobbnak lenni a végén. Hosszú idő kint a pályán. Komoly fizikai kihívás. Az amerikai sport szempontjából ez nem értelmezhető. A foci hosszantartó gürcölés, kemény férfiak játéka. Ugyanez igaz a rögbi és az amerikai tojásfoci viszonylatában. 90 perc kemény játék kint a hóban. Nem az LA Galaxy.

*Korábban ez jellemző volt az amerikai focira is, játszottak hóban, esőben.*

Aztán Ronald Reagan megcsinálta azt a filmet, a Notre Dame-ról, amittől mindenki elbaszódott.

*Hogy is feledhetném? Beégett a tudatunkba.*

És eljátszotta egy csimpánz másodhegedűsét. Elnöknek tökéletes.

*A britek megszavaznának egy színészt miniszterelnöknek?*

Régebben nem esküdtem meg volna rá, de a jövőben nagyon is előfordulhat. A szenny- és pletykalapok mindent megfertőztek. Lenyomták a színvonalat, az értékeket. Ja, bármelyik elaggott gennyedék bekerülhet oda. Mard és vidd. Ha van rá pénzed, megveheted magadnak a jegyet a csúcsra. Te is tudod, én is, mennyit kóstál errefelé egy elnöki kampány. Milliárdos játszma.

*A New York-i polgármester 70 milliót tapsolt el a választásokra.*

Akkor ideje meghívni a Metropolitan Museum of Artba, hogy lásson egy Johnny Rotten pólót. (Nevet) Ironikus helyzet. Szenzációs, nem? Igen, a maga agyalágyult módján, ami elment a réven, visszajön a vámon. Visszafizetés. Bezony.

*Domokos Tamás fordítása*



## SEX PISTOLS

### *Anarchia az Egyesült Királyságban*

antikrisztus vagyok  
anarchista vagyok  
nem t'om mit akarok  
de t'om hogy kapjam meg  
ki akarom irtani a járókelőket  
mer' anarchia akarok lenni  
nem holmi balek  
anarchia az E. K.-nak  
eljövendő tán  
az idő felől pontatlanul tájékoztatni  
gépkocsisort feltartóztatni  
jövőd álmai – vásárlások vázlatai  
és én anarchia akarok lenni a városban  
milyen sok módja annak hogy megkapd amit akarsz  
használok a legjobbat  
használok a maradékot az ellenséget  
használok az anarchiát  
mer' anarchia akarok lenni  
csak így lehet élni  
ez-e az MPLA  
ez-e az UDA  
ez-e az IRA  
gondoltam ez volt az E.K.  
vagy csaknem más ország  
másik tanács-birtok  
és én anarchia akarok lenni  
beszívni  
pusztítani.

*Balázs Attila fordítása*

## RAMONES

### *Kommandó*

Hozták a formájukat, tették, amit tehettek  
Vietnám felkészülten érte őket  
A régi Hanoitól Kelet-Berlinig  
Kommandó – újból szerveződhet.  
Első szabály ez: Németország törvényei  
Második szabály ez: Mamuci kedvencei  
Harmadik szabály ez: Komcsikkal ne parolázzál  
Negyedik szabály ez: Kóser szálámit falatozzál.

*Virág Zoltán fordítása*

### *Adjak, adjatok sokk-kezelést*

Punnyadtul éreztem magam  
Elhagyott a közérzetem  
Hallottam ezekről a kezelésekről  
Cimborám mesélte  
Mindig fel volt dobódva  
Bazsalygó ábrázattal  
Emlegette, klassz pillanatokot élt át azon a helyen  
Adjak, adjatok sokk-kezelést  
Béke és szeretet innentől fogva  
Mától fel tudok tápászkodni, indulhat a nap  
Repesek, repesek, repesek minden alkalommal  
Sokk-kezelés elégedett vagyok magammal.

*Virág Zoltán fordítása*

### *Nagypofájú*

Nagypofájú vagy bébi  
Jobb, ha lelakatolod  
Különben beletrafálok  
Hisz nagypofájú vagy bébi

*Virág Zoltán fordítása*



## BUZZCOCKS

### *Nem bánom*

A valóság álom  
Játék, amiben úgy tűnik  
Sosem találok önmagam  
Színész vagyok, esetleg rossz ripacs  
Sámán vagy sarlatán  
De ha nem bánod,  
Én sem bánom

Itt állok a fonál vége nélkül  
Hogy is menekülhetnék meg végül  
Ez a bonyolult háló, amit egyre csak szövök  
Nem tudom, talán jó irányból jövök  
Az érzékelés csalóka útjai  
De ha nem bánod,  
Én sem bánom

Én arra fogadtam, téged nem érdekel  
Ám a hazardírozás engem mindig lever  
Bármikor is voltam benne olyan biztos,  
Valami titkos kétségem támadt felőled

Hogy is győzhetnél meg  
Ha bárhová is nézek  
Csak annyit érzek, hogy lenyomsz  
S ha így van ez, a szálnalmas bohóc  
Továbbra is a környéken bolyong  
Ezt ha nem bánod,  
Én sem bánom

Én arra fogadtam, téged nem érdekel  
Ám a hazardírozás engem mindig lever  
Bármikor is voltam benne olyan biztos,  
Valami titkos kétségem támadt felőled

Még azt is hiszem, gyűlölsz, ha csörög a telefon  
S ha néha elmegyünk, érzem, jobb lenne otthon  
S ha álmodozom, vagy csak heverek az ágyon  
Azt hiszem, nem szívesen látsz ezen a világon  
Vagy csak képzelődöm, talán képzelődöm

Hogy is győzhetnél meg  
Ha bárhová is nézek  
Csak annyit érzek, hogy lenyomsz  
S ha így van, ez a szálnalmas bohóc

Továbbra is a környéken bolyong  
Ezt ha nem bánod,  
Én sem bánom  
Én sem bánom

*Domokos Tamás fordítása*

## **RICHARD HELL AND THE VOIDOIDS**

### ***Bamba nemzedék(-hez tartozom)***

Aszt mondtam hogy engeggyetek ki innét  
még mielőtt megszülettem.  
Olyan egy kockázatos dolog  
mikor pofád van.  
Lenyűgöző kifigyelni  
mit művel a tükör  
de amikor ebédelek csak falazás az  
hogyan megterítetek.

A bamba nemzedékhez tartozom  
és itt hagyhatom amikor csak akarom  
a ----- nemzedékhez tartozom  
de itt hagyhatom amikor csak akarom...

*Balázs Attila fordítása*

## **THE VILETONES**

### ***Nem ortodox zendülő***

én vagyok az a fiú a tv-ből születtem  
mártírt csinált belőlem a történelem  
vért vérezve mentem az emberiséget  
testemet vegyétek el de ne az elmémet

zendülő vagyok  
nemorto  
zendülő vagyok  
nemortodox

van nekem gyomrom kivégezni magamat  
senki se öl meg csak mellettem elhalad



fiatal vagyok de úgy érzem hogy öreg  
nem marad utánam se ház sem végrendelet

a vallás melyet indítottam nektek  
az FLO erejével vetekedhet  
gyere babám mindenki társulhat  
csak tedd azt mit a te eszed kiad

*Balázs Attila fordítása*

## THE HUMMERS

### *Az első idő bestiája: II. rész*

kinn az utcán baktat  
kinn az utcán baktat  
mizter és mizízz mindennap  
ismét kinn az utcán baktat  
delirium tremens-es lázban  
bizalmaskodások moraja  
az agyon tátongó  
üres lyukból

TV BEkapcsolva a TV-szobában  
rádió BEkapcsolva a teakonyhánál  
halom újságkacat a fürdőkád mellett  
divatsikoly a kettős ágynál

mizter és mizízz nyárspolgárnak  
monstrumi adottságaikból eredő szokásaik vannak  
a rémség-üzletek globális megrohanása észlelhető  
igazán a helyszínen van a helybeli kereskedő

szóval a nyakára hágnak az importált dolognak CEFETÜL  
hígitják holmi otthon készített tömeggyilkoló CEFETTEL  
fürdőkád-mesterlövész szomszédok háborúkat folytatnak  
középiskolás pszichopáták és ford tudja hány más  
CEFET

fagyasztva szárított hatvanas éveink az ötös kanálison  
csakhogy ez nem ugyanaz a feldobó régis sláger  
oly sokszor láttuk már a kennedy-lejáratásokat  
velük azonban még semmi se ér fel  
kocsidból-ki-ne-szállj patológia  
ki-vihető brutalitás  
haggyátok őket ugrálni lefelé a főuccán

haggyátok űket ugrálni lefelé a főuccán  
haggyátok űket fel-feldobni magukat  
az igazából kegyetleneket

mizter és mizízz drótos világa kinn az utcán újra  
delíriumos dörömbölő forgó éhséggel megpakolva  
nemi vágya a lyukban kapcsolótáblában az  
ideg ideg ideg ideg ideg ideg idegnélküli  
rendszernek

a corpus electra electra electra electra electra  
elektromosítottnak  
a disney egyesült államoknak  
a lojális banán köztársaságnak  
kanadadadadadadadadadada

*Balázs Attila fordítása*

## TALKING HEADS

*Ne aggódj a kormány miatt*

Látom az államokat ezen a nagy nemzetén át  
látom a Washington D. C. gyártotta törvényeket  
azokra gondolok, kiket kedvenceimnek tekintek,  
azokra az emberekre, akik nem dolgoznak itt.

Valami civil szolgák épp olyanok, mint szerettem  
a munka oly nehéz, s ők erősek igyekeznek lenni.  
Szerencsés srác vagyok, hogy házamban lakhatok.  
Nekik is épületekre van szükségük, segítsenek rajtuk.

*Balázs Attila fordítása*

## THE SPECIALS

*Szellemváros*

Ebben a városban már csak szellemek tanyáznak  
A klubok sorra bezárnak  
Ez a város mostanra szellemváros  
A zenekarok sorra elhallgatnak  
Túl sok vér folyik a táncparketten  
A-la-la-la-laah ...



Emlékszel még az aranykorra a szellemtanya előtt?  
Jártuk a táncot daloláztunk, a zene rázta a várost  
Ez a város mostanra szellemváros  
Miért gyűrik egymást errefelé az ifjak?  
A kormány parkoló pályáján landoltak  
Ebben a városban már csak szellemek tanyáznak  
Melómentes övezet lett az ország  
Egy helyben toporgás  
Fortyog a düh a népben  
A-la-la-la-iaah ...  
Ez a város mostanra szellemváros  
Ez a város mostanra szellemváros  
Ez a város mostanra szellemváros  
Ez a város mostanra szellemváros

*Domokos Tamás fordítása*

## THE B-52'S

### *Claire bolygó*

Ahhhahhhahhahh

A Claire bolygóról érkezett  
Tudtam, hogy onnan jöhetett  
Suhant a Plymouth Szatelliten  
A fénysebességnél gyorsabban döngetett

A Claire bolygón rózsaszínű a levegő  
Minden fa vöröses  
Ott aztán soha nem halnak meg  
Feje nincsen senkinek

Ahhhahhhahhahh

Valaki azt mondja, a Marsról származik  
Netán a hét csillag valamelyikéről  
Melyek 3.30 után ragyognak rogyásig

NOS NEM ODAVALÓSI

A Claire bolygóról érkezett  
A Claire bolygóról érkezett  
A Claire bolygóról érkezett

*Virág Zoltán fordítása*

## Láva

Testem izzik, mint a láva à la Mauna Loa  
Szívem morajlik, mint a Krakatoa  
Krakatoa, Kelet-Jáva, hámló testek, tüzes láva

Tűz, ragyogj fényesen  
Hevítsd fel a szerelmed láva  
Hevítsd fel lávád fény  
Tűz, oh vulkán körülötted  
Ne hagyd a szerelmi lávád megkövülni  
Tartsd izzásban, nálam, az otthonában

Ooo Forró Láva  
Ooo Forró Láva

Szerelmem lehet olyan emelkedett, mint a legmagasabb vulkán  
Ám a magasságba vívó út túl meredek  
Hát megdermedek, mikor onnan pillantasz le  
Rám yeah  
Csak azt a forró lávát akarom  
Kívánjon engem rendületlenül

Szerelmem feltörőben  
Szerelmem kitörőben, mint a vörösén izzó vulkán  
Tűz, oh vulkán körülötted  
Mennyi szerelmi lávát fogadok magamba

Szerelmem láva-bomba  
Fejedbe száll  
Fejedbe száll  
Láva-ágyba dönt  
Körülötted forró láva  
Ne hagyd a szerelmi lávád megkövülni  
Tartsd izzásban  
Tartsd izzásban, nálam, az otthonában

Oooo ez túl forró  
Felperzsel mélyen belül  
Oooo vigyázz, készül kilövellni  
Oooo a testem lángol  
Mint a láva à la Mauna Loa  
Szívem robajlik, mint a Krakatoa

Emésztő tűz, vörösén izzó lángok  
Láva, oh, forró láva  
Forró láva, vörösén izzó láva  
Forró láva, vö-rö-ös, izzó láva  
Oh forró láva



Hagyom, hadd frö :söggön  
Áradjon szét, mint Pompeiin vagy Herculaneumon  
Hadd sisteregjen, hadd terjedjen  
Ne hagyd a lávafolyamod szerelmem megkövülni  
Tartsd izzásban  
Tartsd izzásban, nálam, az otthonában.

Belevetem magam egy kráterbe  
Később randizunk  
Oooo forró láva  
Oooo forró láva  
Forró láva  
Vörösen izzó láva  
Forró láva  
Vörösen izzó láva  
Yeah

*Virág Zoltán fordítása*

## JOY DIVISION

### *Széthullás*

Kivárom, míg eljön, és kézen ragadva kivezet innen,  
Ez a gyönyörézet átlagos férfiúra vallana?  
Ezek a sejtelmek nem a holnap benyomásai,  
Elég az erőm az érzést, a sokkot elveszíteni.

Ahogy bepörög, ahogy begyorsul, már önmagától jár körbe,  
A tizedikről a hátsó lépcsőn át vár a senkiföldje,  
Fények villannak, autók törnek, egyre sűrűbb a jelen,  
Nekem kell elengednem, az érzést elveszítenem.

Amit nekem jelent, amit jelent neked, ha majd újra találkozunk,  
Megfigyellek, s őt is megfigyelem, ezért nem jár sajnálat,  
Az igazság birtokosa, aki megmondja, akivel kezét rázunk,  
Amíg egy új szellem, új érzés nem vezérel, nem tudod,  
Szelleme átjár, mégis elveszítéd az érzést,  
Érzést, érzést... érzést, érzést... érzést, érzést... érzést

*Domokos Tamás fordítása*

## ADAM AND THE ANTS

### *Los rancheros*

egy maréknyi dollárnál többért  
magasra fellógnak  
szellemem azonban  
túl fog élni

amott dögivel hever a pénz  
de nem sokáig  
gondjaim hamarosan  
szertefoszlanak

Rancheros (Clint)  
Rancheros (Eastwood)  
Rancheros (Clint)  
Rancheros

a golyóra a nevemet vészték  
közeleg az idő  
új jövevények üdvözlík  
a tegnap helyébe  
lépő holnapot

közeleg az én időm  
mikor a megvetettek  
menedékhelyre iszkolnak  
Kajova pillantásom ereje elől

*Virág Zoltán fordítása*

### *Az emberi lények*

Feketeláb, Póni, Csejenn, Varjú  
Apacs  
Arapaho

az emberi lények  
goklayeh-ho

*Virág Zoltán fordítása*



## KILLING JOKE

### *Elmerülünk az élvezetben*

Henyélő játszadozás, a szajha bálványozása  
A tilalmas kecsegtető volta,  
A csók gyötrelembe fordulása.  
Haszontalan gondolatok, megszegett szabályok,  
az elszürkülő birodalom hanyatlásnak indult  
eszeveszettjeire vigyorogva.  
Elmerülünk az élvezetben – Elmerülünk az élvezetben!

Részegen tobzódtunk, örömmámosan,  
Semmi kétség, lejárt az idő, nincs késlekedés  
Láttam a kacagót – a Nyugat volt maga  
szólt, ragadj lándzsát s döfd a húsba  
Elmerülünk az élvezetben – Elmerülünk az élvezetben!

Részegen tobzódtunk, örömmámosan,  
Semmi kétség, lejárt az idő, nincs késlekedés  
Villogtasd a fegyvert, Harsanjon elő a csata zajából  
Elért minket a vörös izzása – ideje megmártózni  
Elmerülünk az élvezetben – Elmerülünk az élvezetben!

*Virág Zoltán fordítása*

### *Józanság*

A látkép telítődik porladó szobrokkal  
Dédelgettük a pillanatot, a napokat számoltuk  
Egymás felé lépő ráncos arcú emberek  
Mosolyogva ölelkeznek.

A józanság a józanság a józanság nevében.

Megidézünk távoli korokat, helyeket  
Megidézzük a lenyugvó nyári napot,  
Ahogy melegséget sugároz szívünkbe  
Civilizációk csúcsán és alkonyán.

Az ártatlanság elillan, akár az ősz,  
Akár ifjúkori álmaink, a cél  
És megőrzött nyugalunk az elválásban  
Szeretteink képe odabenn.

A józanság a józanság a józanság nevében.  
Hadd ragyogja be a fény a távoli partokat,  
És leperegnek előttünk Róma végnapjai.

*Domokos Tamás fordítása*

### ***Vérszínben játszó odaadással***

Életünk játszámája: harcosok a csatatéren.  
Egyre gyorsabban menekülők  
Az élet rövideje elől.  
Erő és szépség sorsa a rothadás.  
Lemetszeni a rózsát teljes virágában érdemes.  
Ha majd eljönnek a bátrak és a törvény  
Vérszínben játszó odaadással.  
Ha majd eljönnek a bátrak és a törvény  
Vérszínben játszó odaadással.  
Napok a kudarc, a kétség útvesztőiben  
Szeretet, gyűlölet elkeseredett drámái.  
Ha megistenül az ember és testet ölt a legenda, újra  
Szétfeszítjük vegetálásunk kereteit.  
Álmunk az ígért földjéről, mezőiről  
Az örök nyár ragyogásában.  
Utunk az öröklét felé  
Az elmúlás megtapasztalása.  
Szürkébe áttetsző vérvörös könnyek.  
Ha majd eljönnek a bátrak és a törvény,  
Ha majd eljönnek.

*Domokos Tamás fordítása*

## **BAUHAUS**

### ***Kinn a síkon***

a sikátor magába szippant  
zuhanunk a tátongó űrbe  
megannyi tükör veri vissza  
ondófolto lepedő s  
az illatozó szeszély között  
belül a hűvös tekintet rebbenése-remegése  
segít hogy bűnben égve álljak tovább  
hová lett Theseus fonala  
ami kivezetne az útvesztőből



ó megöl az unalom az unalom  
itt e síkon

Yin és Yang erőt gyűjtenek  
rajta ízlelj meg egy ringyót majd fald föl az ebédem  
s taszítsd inas csont és bőr testem  
a nedves álmok csömörének a vemhes tehenek  
fekete gubancos csipkéjének ünnepélyes helyszínére  
ahogy az élet kidolgozza ráncaim  
a névmutató aljára süllyesztett kartotéklap  
irattároló-agyféltekéim hulladékává lesz

ó megöl az unalom, az unalom  
itt e síkon  
hadd érjem el a fényben úszó nyílást  
egy szűz megnyugtatóására  
első megfutamodáskor  
ó megöl az unalom itt e síkon  
helyettesítsd a Picadilly ribancaival  
valami agystimuláció utáni sóvárgásom közepette  
vigyél át arra a szelíd síkságra  
a fröccsenő formák elpazarlásáért nem kár  
a fröccsenő formák elpazarlásáért nem kár  
s vonszolja oda észvesztő sietséggel

*Domokos Tamás fordítása*

### **Néma sövények**

a néma sövények mentén  
egy másik örület szükségétől úzva  
bíbor szemekbe néz  
utcasarkokon ott a szomorúság  
műalkotások látszólagos éllel

tiszta szenzáció-érzet  
gyönyörű romlás  
szálla alá poklokra újra  
szálla alá poklokra újra

ezernyi sebből  
vérzik az önbizalom  
a civilizáció mulasztásai  
fölégetik az álmok személyes édenkertjét  
mutatók nélküli elektromos óra

óra  
óra  
óra

mi történik amikor elillan a siker mámora?

a néma sövények mentén  
a néma sövények mentén  
szálla alá poklokra újra

tiszta szenzáció-érzet  
gyönyörű romlás  
szálla alá poklokra újra  
szálla alá poklokra újra  
újra  
újra  
újra

*Domokos Tamás fordítása*

## THE BIRTHDAY PARTY

*Erdő mélyén*

Mmmmmmmmm...

Az erdő elnyeli a nőt, és iszapba meríti mézszínű testét,  
S ahogy a patak vizével folyik alá, ruhája fölveszi egy fiatal lány  
Alakját

Igen fölismerem őt,  
Ahogy rám bukkant végső magányomban  
De végül meg kellett érintenem  
Egy és oszthatatlanságomban.

Az erdő mélyén  
Az erdő mélyén  
Az erdő mélyén temetés készül.

A férgek könyörtelen rajza  
A h-a-l-á-l betűi a bőrbe marva  
A véget susogják a hasba, az elmúlást a vállakba  
Nos, múlt éjjel megcsókolta, de már megjelölte magának a halál.

Az erdő mélyén  
Az erdő mélyén igen  
Az erdő mélyén temetés készül.

És most a halott gyilkosára vár,  
És a fák lombfejeikkel egyetértően bólintanak



Ez a kés, mint egy igazi kés, mint egy igazi kés, mint egy igazi kés prédájára üt.  
Igen fölismerem őt  
Én vettem le róla rongyait (most imádkozz értem)  
Oh bébi ma éjjel külön ágyba fekszünk.

Az erdő mélyén  
Az erdő mélyén igen  
Az erdő mélyén temetés készül.

A szerelem a bolondok játéka, és a bolondok mind szeretők  
Csak nálam esik, máshol szárazak a tetők  
A szerelem a bolondok játéka, s Isten tudja, én is közülük jövök  
A járdák telve magányos szerelemgyerekekkel  
A járdák telve magányos szerelemgyerekekkel  
A járdák telve magányos szerelemgyerekekkel  
A járdák telve rút szerelemgyerekekkel  
(oh, bébi, menjünk, ah, imádkozz értem, bébi, imádkozz értem)  
A járda bánja, hogy a kezünk által kellett meghalniuk  
Vége

*Domokos Tamás fordítása*

## LORDS OF THE NEW CHURCH

### *Portobello*

Ha törvényen kívüliként élsz,  
Teperj vissza a kóródba  
Bohém búvóhelyed a csempész  
Biztonságot és menedéket kínáló kuckója,  
A különc bazárja  
Nem számít, ki vagy  
Íme a szertelen mozgalmárok  
Olvasztótégléje  
Zendüléstől fortog  
Bölcsességgel áldott  
Portobello utcáinak extrémjei  
Ha a voksolás megváltoztathatná a dolgokat, illegálissá tennék őket  
Az igazság mindannyiunk pallosa  
Az elmebajos a normális  
Zeneszerek, számkivetettek  
A művészek és a raszták és álmok, álmom, álmok

Húzunk a Portobellóra  
Yeah, húzol a Portobellóra  
Húzol, húzunk, húzok a Portobellóra

*Virág Zoltán fordítása*

## Orosz rulett

Helikopteren nyargalászok keresztül-kasul Vietnámon  
A Leicester Square kölyke vagyok, Superman  
Fogyóztam, hogy megcsíphessem az Oscar-díjat  
Apám, a végére járok mindenesetre, ahogy tudok  
Mindenhol minden vöröslík és zöldellík  
A dicsőségre áhítoztam meg egy szalagos magnóra  
Túlélem Frank Coppola álmát  
Nem vagyok észnél, oltári vagyok  
Gönceit levedlő nürnbergi csápoló  
Zsong a fejem Hendrixtől  
Bírom magam  
Éjszakai rémség, aki elszalasztja LA Rayt  
Becsavarodva jöhetnek-e játszani?

Hé, hé, hé szerepelünk a moziban  
Feldobódottnak, menőnek érzem magam  
Gyerünk, csináljuk azt a valamit  
Nyomjunk, nyomjunk, nyomjunk egy kis orosz rulettet  
Lálálá...

*Virág Zoltán fordítása*

## 4SKINS

1984

Britanniát gondok bénítják, kivéreztetett ország,  
visszaszorolták, az öregek jussa a halál,  
bambán elfogadott rendszer, nem küzd ember ellen ember,  
a kartell rajtunk röhög, Nagy Testvér nem könyörög

Mi is a jussunk  
Mi is a jussunk  
Mi is a jussunk  
1984-ben

A pénzes patkányok elhagyják a süllyedő hajót  
A harmadik világ megszavaz nekünk egy segélyadót  
Emberek hosszú sorban a fejadagot várják  
Új élet helyett a nemzetet lekaszálják

Mi is a jussunk  
Mi is a jussunk  
Mi is a jussunk  
1984-ben



Akadnak még hősök '85-ben  
Lesz még itt élet, ha a bomba röppen  
Orwell jóslata, ő a jövő arcába nézett  
Óriás lombikbébik adják az új népet

Mi is a jussunk  
Mi is a jussunk  
Mi is a jussunk  
1984-ben

*Domokos Tamás fordítása*

### ***Nem akarok megdögleni***

Én nem akarok megdögleni a 3. vánhában.  
Én nem veszek részt a csapatmunkában.  
Nekem ne jelezzék, hogy vár a halál.  
Csak egy zaba kell, ha reggel kidob az ágy.

Én nem akarok megdögleni.  
Én nem akarok megdögleni.

Nyugodtan kérdezz rá, miért.  
Kiállok az igazamért.

Én nem akarok megdögleni.  
Én nem akarok megdögleni.

Nekem nem lesz sírommá egy lövészárk.  
A surmó tiszteltől rögvest hányok.  
Inkább elmegyek egy barlangba élni.  
Gyávaként nem fogok harci lázban égni.

Én nem akarok megdögleni.  
Én nem akarok megdögleni.

Nyugodtan kérdezz rá, miért.  
Kiállok az igazamért.

Én nem akarok megdögleni.  
Én nem akarok megdögleni.

Én egy atomháborúban megdögleni nem fogok.  
Inkább otthon vagyok, és egy-két padlót fölmosok.  
Semmi kedvem cafattá robbani.  
Én szeretem az életem a magam módján élni.

Én nem akarok megdögleni.

Én nem akarok megdőglenni.

Nyugodtan kérdezz rá, miért.  
Kiállok az igazamért.

Én nem akarok megdőglenni.  
Én nem akarok megdőglenni.

*Domokos Tamás fordítása*

## THE FALL

### *Két műszak*

A csajom öttől tízig  
De én két műszakban vagyok  
Az én nőm még nem halott  
Két műszak

Két műszak

Azt hittem így is működni fog  
De minket könnyedén szétszakított

Villogó fények a fejem fölött  
Huszonnégy órás gömbök  
Hazaugrok egy teára  
De ő ráállt a munkára

Műszak

Műszakváltás

Jár pár meleg kézfogás  
A két műszak díja  
De egy besokallt nő  
A két műszak ára

Műszak

Műszak

Műszak

A két műszak lenyom  
Kérges lesz a szív



Lezsibbad az elme  
Szétszakít  
A két műszak

Műszak

Műszak

Évi plusz egy ezrest jelent  
A két műszak  
De látom magam el, el, elhagyni e földet  
A két műszak okán

Műszak

Már nem kap több esélyt  
Jár neki a reggeli üres duma  
Beáll tizenegyor  
Ott a túlóra  
Addigra hűlt helyem  
Ellőfrálgatok egy csajjal aki valaha...

Műszak

A csajom öttől tízig  
De én két műszakban vagyok  
És a nő aki anno nekem jutott  
Csak egy másik műszak

Műszak

Műszak

Most, most, most, most, most, most, most, most, most, most  
Műszak  
Most, most, most, most, most, most, most, most, most, most  
Műszak  
Most, most, most, most, most, most, most, most, most, most  
Műszak  
Most, most, most, most, most, most, most, most, most, most  
Műszak  
Most, Most, most, most

Hová lesz a séta?  
Ez a munka még nem ért meg a  
Megszakításra.

*Domokos Tamás fordítása*

## A városban ébredek

Hangosítsd föl a zenét...

A városban ébredek  
Körülsandítok ki is van velem  
Az agyamat beszennyező szavak  
A csatorna és a tárna

Hány stabil tag van itt?  
A boksoló meg a tolvaj  
A Segédkalauz Főparancsnoki szerepben-ah

A városban ébredek  
Körülsandítok ki is van velem  
Alacsonyan szálló kósza felhő  
A Számla meg a bokrok nem nőttek

Elég volt a röhögésedből  
Jutna a kutyának csont?

Krahács

Krahács

Amikor a reggeli van soron  
KGB agitprop iroda  
Talán egy repülőparancsnok  
Tekeredett föl a fára

És még Jézusnak is farka nőtt  
És Custer tábornoknak ugyanaz jutott  
Az a régi dollárbankó  
Fordítva köpte ki a gép

A városban ébredek  
Úgy érzem magamon kívül vagyok  
Körülsandítok ki is van velem  
Az agyamat beszennyező szavak

Üvegek a bőröm alatt  
Ki tudja milyen vékony lettem  
Nem lenne jó Jézust még röhögni látni  
Nincs szükség okokra a röhögéshez

Még Jézusnak is farka nőtt  
És Custer tábornoknak ugyanaz jutott  
Én lettem a város ellensége  
A dollár fordítva jött ki



És tudod fordítva jött ki  
És az új euro fordítva jött ki  
És az új euro fordítva jött ki  
És az euro fordítva jött ki

[Rádióbetét:]

... kilenctől tizenegy éves korig. Hogyan birkózzunk meg ezzel?

Úgy gondolom, ténylegesen, az ember ha végigmegy az országban, azt tapasztalja, néhány iskolában még többet is adnak le két óránál, és nagyon jó színvonalon, míg máshol nem töltik ki a megadott időt. Szóval minden fiatal jogosult arra a magas színvonalú két órára. Két különböző területen várok előrelépést, nem a tanrendben... a segítő támogatásban

A fiatalok kapjanak egy esélyt... a társadalomtól...

Jó, még egy dolog, ha megengedi. Azt is be kell látnunk, hogy rengeteg fiatal, főleg a tízes éveik elején...

[Rádióbetét vége]

A városban ébredek  
Körülsandítok ki is van velem  
Az agyamat beszennyező szavak  
A csatorna és a tárna

Közületek hányan gyászolnak?  
Közületek hányan stabilak?  
Vackom vár a kikötőben

A főparancsnok  
És a szétpattanó láncok  
A biztonsági csatornánál  
Az aknafolyosóban  
A Fox púderral megrakott csónakban  
Az aknafolyosóban  
A sötétbarna istállóban  
Ki tartja itt magát stabilan

*Domokos Tamás fordítása*

## VIRGIN PRUNES

### *Mennyország*

Mennyország, olyan elragadó hely. Sosem szeretted engem.  
Sosem oltalmaztál. Sosem oltalmaztál.  
„Verj évmilliók láncára... Oh! Mit sem bánom... Varázslatos leend!  
Csak neked, hadd lehessél velem, éppen neked, hogy a  
Mennyországba kerüljél, az én Mennyországomba.”  
Oh Angyal, én kicsi Angyalom. Fájdalmat okoztál.  
Hazugságokat szórtál. Elsuvasztottad minden álmunk.  
Oh! Mennyország, olyan elragadó hely. Sosem szeretted.  
Sosem oltalmaztál. Sosem oltalmaztál... Engem sosem szeretted.

*Virág Zoltán fordítása*

## FOETUS

### *Halálvágy*

Ha nem érek vissza ötig telefonáld körbe a kórházakat  
Gyöngy emlékeim kicsorognak az orromon át  
Engem most megidézett Természet Ősanyánk  
Sarokba szorultam hátam feszül a falnak  
Rángass ki nyomorúságomból – nagyon el kell húznom innen  
North és South és Mae és West – mindenkinek kiporciózzák a jussát  
Remegek de még megvagyok – Elleszek még valahogy  
Rám tört a HALÁL VÁGY  
Bizony a vágy a vágy a HALÁL VÁGY  
Pokoli limbóhintóba ültetett Libido – csípő köré fűzött lábak  
Még csak nem is hallottam róla ki az a Rimbaud  
Gyomorfalom azt képzei ő most JERIKÓ  
Ideje összefutni veled MEXICO  
Jöhet egy dupla TEXACO  
HALOTT HALOTT HALOTT HALOTT VAGYOK APA HAHÓ  
Vért köhögök föl erre a szép tiszta ingre  
Orr szemek fülek torok utak lezárva  
Látszik a fény az alagút végén  
Inkább végzem fiatalon mint várjak rá minden nap  
Engem most megidézett Ralph Nader  
A HÁTAM HÁTAM HÁTAM feszül a falnak  
Rángass ki nyomorúságomból – nagyon el kell húznom innen  
North és South és Mae és West – kék a szám bekétkültem egészen  
North és South és Mae és West – Szállj le rólam! VÁGY vagy KOPORSÓÁGY!  
NORTH és SOUTH és MAE és WEST – Remegek de még megvagyok



mindenkinek kiporciózzák a jussát – Elleszek még valahogy  
 FÖLLÓGATNAK! FÖLLÓGATNAK! PLAFONRÓL LELÓGÓ HÚSKAMPÓ ÁT A TORKON!  
 FIATAL MARHAHÚS BORJÚFILÉNEK!  
 HUGH HEFNER MEG EGY EMBERÉTEK!  
 ÜSS ÖSSZE VALAMI EMBERIT! ÜSS ÖSSZE VALAMI EMBERIT!  
 Rám tört a HALÁLVÁGY  
 Bizony a vágó a vágó a HALÁLVÁGY  
 Pokoli límbóhintóba ültetett Libido – csípő köré fűzött lábak  
 Még csak nem is hallottam róla ki az a Rimbaud  
 Gyomorfalom azt képzei ő most JERIKÓ  
 Ideje összefutni veled MEXICO  
 Jöhet egy dupla TEXACO  
 HALOTT HALOTT HALOTT HALOTT VAGYOK APA HAHÓ

*Domokos Tamás fordítása*

## RED LORRY YELLOW LORRY

*Vedd le rólam a kezed!*

Kiválasztott vagy ártatlan gyermekem  
 Ismerd meg önmagad, a többi bekövetkezik  
 Te, a világ világossága  
 Szeresd tenmagad  
 Minden más korlátlanul jöhet  
 Vedd le rólam a kezed!  
 Vedd le rólam a kezed!  
 Az egyetlen, kinek bensőségessége tökéletes  
 Az egyetlen, ki soha nem hazudott  
 Az igazság kizárólagos ismerője  
 Rövidke sorok eltörlődőben  
 Mennyi felfednivaló, mennyi lelepleznivaló  
 Szemléld a világot, nyoma veszett mindenkinek  
 Rengeteg a tennivaló, rengeteg a tanulnivaló  
 Fürkészd az arcomat s lángoló testemet  
 Vedd le rólam a kezed!  
 Vedd le rólam a kezed!

*Virág Zoltán fordítása*

### *Talán álmodni*

Megbántod mindig, akit szeretsz  
Hallottam tegnap  
Hisz te vagy az egyetlen, aki körül a gondolataim forognak  
Különleges módon  
Sőt a legvadabb álmaimban  
Sosem hittem, mennyire valóságossá válhat  
Érinteni akarlak, a közelséged oltalmazzon  
Sorsom rendelkezésedre bocsátom  
Felhasítom a bőröm, hadd törjem meg zuhanásod  
Utálatos dolgokról beszéltél  
Átölelek, csendesíts le  
Különleges módon  
Érinteni akarlak, a közelséged oltalmazzon  
Csókokkal végighintett élet  
Talán álmodni, szárnyaid alá véve  
Talán álmodni, szárnyaid alá véve  
Ha a szerelem bódító, felsebződöm  
Minden rezdülésed magával ragad  
Elveszejtem magam, mielőtt megtalálnám  
Végső botlásunk révén  
Még a legvadabb álmaimban is  
Sosem hittem, mennyire valóságossá válhat  
Érinteni akarlak, a közelséged oltalmazzon  
Sorsom rendelkezésedre bocsátom

*Virág Zoltán fordítása*

### *Hívás*

Csillagok tengerén, az égbolton áttörve  
Sosem ismerhettem a neved  
A vizeken, a homoksvivatagon áttörve  
Hívó szó zeng újra, hívó szó zeng újra  
Távoli part, elfúló zokogás  
Az oldalamon éreztelek  
Tudtam, többé nem maradok magamra  
A túlpárt megérintett  
Magához szólított, magához szólított

*Virág Zoltán fordítása*



## COIL

### *A szerelem sötét kora*

Már érted, miért nem félek a haláltól  
Látomásom támadt a világ elbukó és halálba hanyatló angyaláról  
A föld hemzsege immár a szellemektől  
Verítékező és óbégató szellemektől  
Teljes békesség helyett pusztá bevégződés és szünetelés  
Egy utolsó megszakadás, édes menekülés

A szerelem nyelve a hazugok nyelve  
A szerelmi lobogás halotti máglyává terebélyesedik  
Füst száll a szemedbe, és sírásra készíti a férfiakat  
Láttam fiatalít ősi sír rögei fölé görnyedni, öregget pedig a halálhoz fohászkodni  
A föld hemzsege immár a szellemektől  
Verítékező és óbégató szellemektől  
Teljes békesség helyett pusztá bevégződés és szünetelés  
Egy utolsó megszakadás, édes menekülés

A hajótöröttől a part felé  
A kuncsafttól a ringó felé  
Az árnyéktól a nap felé  
A lövedéktől a fegyver felé  
A föld hemzsege immár a szellemektől  
Verítékező és óbégató szellemektől  
Teljes békesség helyett pusztá bevégződés és szünetelés  
Egy utolsó megszakadás, édes menekülés

A pillanat, mikor felfedezed, hogy a gyilkosod egyben a szeretőd  
Megöltem mindazt, amit szerettem, rögvést leromboltam, amivé váltam  
A föld hemzsege immár a szellemektől  
Verítékező és óbégató szellemektől  
Teljes békesség helyett pusztá bevégződés és szünetelés  
Egy utolsó megszakadás, édes menekülés

*Virág Zoltán fordítása*

### *Szépséges vesztesek*

Csatangoló ember vagyok csak Mozgás! Mozgás!  
Elmélkedő ember vagyok csak Hajtás! Hajtás!  
A küszöbön álló végítélet nyitánya vagyok  
Feléd csendülő hang  
Be kellett következnie  
Nem lehetett más útja-módja  
Be kellett teljesednie  
Oh szépséges vesztesek  
Merre kószáltok most?  
Oh szépséges vesztesek  
Sosem győzedelmeskedtek  
Valami hátborzongató lengi körül erotikus vétkeitek  
Olyan tökéletesek voltatok  
Miért következett be így?  
Képi kiteljesedéssé váltatok  
Hatalommá nőttetek  
A tudás birtokosaivá  
S valami lappangott a szívetek mélyén  
Ám sötétség tombolt mindenek középpontjában  
Rohantam és összezúztam kedvenc arcképemet  
Oh szépséges vesztesek oltsátok el a világot  
Oh szépséges vesztesek dőljetek ágyba áttüzesedve  
Érinteni próbáltalak, de távolba vesztetek  
Oh szépséges vesztesek  
Merre kószáltok ma éjszaka  
Merre kószáltok ma éjszaka  
Merre kószáltok ma éjszaka  
Érinteni próbáltalak, de távolba vesztetek  
Szerelmet sóvárogtam  
S valaki mást szólítottam helycserére  
Ah? Elvesztem újra  
A szépséges vesztesek soha nem győzedelmeskednek  
Oh szépséges vesztesek soha nem győzedelmeskedtek  
Oh szépséges vesztesek oltsátok el a világot  
Oh szépséges vesztesek dőljetek ágyba áttüzesedve  
Érinteni próbáltalak, de távolba vesztetek  
Oh szépséges vesztesek  
Merre kószáltok ma éjszaka  
Oh szépséges vesztesek  
Oh szépséges vesztesek



## *Ellenállás*

Fennhangon tárgyalnak a városban  
Tudják, eljött az ellenállás pillanata  
Titkos helyeken gyűlnek össze  
Félelemtől mentesen  
Távol az elnyomók pillantásaitól  
Az üzenet tökéletesen világos  
Éjszaka settenkednek a városban  
Tudják, eljött az ellenállás pillanata

Az idő lőtávolságnyi  
Akár a szerelmed, nem tudod lefékezni  
Kiterjedésünk lélegzetvételnyi  
Elillan az időben

Ellenőrzés alá vonják a várost  
Tudják, eljött az ellenállás pillanata  
Tudják, úrrá lett a városon  
Megismerhetik, érzékelhetik  
A veszély végzetes vonzerejét  
S a hangok nem süket fülekre találhatnak  
Most érett meg az idő a cselekvésre  
Hiszen a tettek beszédesebbek a szavaknál

A napok átváltozóban  
Írányultságainkat módosítjuk  
Kisded játékaikkal felhagyunk  
Ám a szerelem, az élethez hasonlóan örökre megmarad  
Az idő újraformálódhat, de az érzések rögzülnek  
Tudod, mennyire igaz  
Átrázódok hát az érzéseken  
Semmi nem torkolthat szomorúságba  
Valld be, igaz  
Átrázódok hát az érzéseken  
Semmi nem torkolthat szomorúságba

*Virág Zoltán fordítása*

# LAIBACH

## A szövetség 10 pontja

1. A Laibach csapatmunka (kollektív szellem) az ipari termelés és a totalitarianizmus alapelvei szerint, ami azt jelenti, hogy az egyén nem beszél; ellentétben a Szervezettel. Munkánk ipari, nyelvünk politikai természetű.

2. A Laibach a művészetben keresztül megjelenő, kései fázisába lépett ideológia és kultúra viszonyrendszerét analizálja. A Laibach a fent említett viszonyrendszer és a meglévő diszharmoniak (társadalmi elégedetlenség, személyes frusztrációk, ideológiai szembenállások) közötti feszültséget szublimálja, ezáltal megszüntet bármiféle direkt ideologikus vagy szisztematikus diszkurzivitást. A név és az embléma egy kognitív szimbólum szintjén lévő idea képi megtestesülései. A Laibach név valós eshetőséget javasol: teremtsünk meg egy átpolitizált (rendszert), ideologikus művészetet a politika és az ideológia hatásainak következményeképpen.

3. Minden művészeti ág politikai manipuláció tárgya (indirekt módon – tudat; direkt módon), leszámítva azt a művészetet, amelyik ugyanezen manipuláció nyelvét beszéli. A politika nyelvén beszélni annyit jelent, mint föltárni és ismertetni a politika mindenütt jelenvalóságát. A politika legemberibb formájának szerepe a valóság és a mobilizálás szelleme közötti szakadék áthidalása. Az ideológia a társadalmi tudat autentikus formáinak helyébe lép. A modern társadalomban létező alany fővállalja az átpolitizált alany szerepét azáltal, hogy fölismeri e tényeket. A Laibach a politika, ideológia és ipari termelés közötti kapocs, illetve eme kapocs és a szellem között áthidalhatatlan szakadékok föltárója és kifejezője.

4. Az anonimitás és arctalanság győzelme egy technológiai eljárás segítségével nyeri el maximális intenzitását. A szerzők személyes különbségei eltörölődnek, az individualitás bármiféle nyoma fölszívódik. A technológiai eljárás a funkció programozásának módszere. A fejlődést reprezentálja; pl.: szándékolt változtatás. Az eljárás egy részecskéjének izolálása és statikus átformálása annyit jelent, mint föltárni az evolúció bármiféle formájának emberi tagadását, amely az ember biológiai funkcióitól idegen és azokkal össze nem egyeztethető.

A Laibach adoptálja az ipari termelés szervezeti rendszerét és az ideológiával való azonosulást mint munkamódszert. Mindezzel összhangban a tagok személyesen tagadják meg saját individualitásukat, ezáltal fejezve ki a viszonyt a termelési rendszer egy sajátos formája, ideológia és individuum között. A társadalmi termelés formája a Laibach zenei termelésén és a csoporton belüli viszonyokon keresztül jelenik meg. A csoport a racionális transzformáció elvének megfelelően rendszerszerűen funkcionál, (hierarchikus) struktúrája pedig koherens.

5. A belső struktúra az irányítási alapelv szerint funkcionál, és az ideológia az egyén irányába megmutatkozó viszonyát szimbolizálja. A gondolat egy (és ugyanazon) személybe koncentrálódik, aki védett mindenféle elhajlástól. A négyes alapelv ugyanazon kulcs alapján működik (EBER - SALINGER - KELLER - DACHAUER), amely – predesztinált módon – önmagába rejt tetszőleges számú szub-objektumot (szükséglettől függően).

Az egyes személyek anonimitásának flexibilitása megóv az esetleges elhajlásoktól, és lehetőséget biztosít a belső életnedvek állandó revitalizációjára. Az az alany, aki képes azonosulni a kortárs ipari termelés extrém pozíciójával, automatikusan a Laibach tagjává válik (mindeközben pedig megbélyegződik objektívizációja okán).



6. A Laibach tevékenységének alapját az egység koncepciója adja, amely a megfelelő törvények értelmében a médián keresztül fejezi ki önmagát (művészet, zene, film...).

A Laibach-manipuláció anyaga: taylorizmus, bruitizmus, Nazi Kunst, diszkó...

A munkaelv teljes mértékben megkonstruált, a zeneszerzés folyamata pedig egyfajta diktált 'ready-made': az ipari termelés alapja a racionális fejlődés, ám ha ezen folyamatból kiválasztjuk a pillanatot mint alkotóelemet, és kihangsúlyozzuk, így kijelöljük számára az elidegenedés misztikus dimenzióját, ami leleplezi az ipari termelés mágikus komponensét. Az ipari rituálé elfojtása egy zeneszerzési diktátumba fordul át, és a hang átpolitizálása abszolút tonalitásba torkollhat.

7. A Laibach kizárja az eredeti gondolat bármiféle evolúcióját; az eredeti koncepció nem úttörő, hanem az entelecheia hozadéka, a megjelenítés pedig csak egy kapocs a statikus és a változó determináns elem között. Ugyanígy viszonyulunk a zene fejlődésének a Laibach koncepciójára gyakorolt direkt hatásához; ez a hatás természetesen materiális szükségyszerűség, ám kevésbé lényeges, és csupán zenetörténeti alap a pillanat számára, ami önmaga alternatívájaként végtelen. A Laibach ezen időtlenséget fejezi ki a jelen termékei által, és így szükségyszerű, hogy a politika és az ipari termelés (művészetkultúra, ideológia, tudat) kereszteződésében mindkettő alkotóelemeivel találkozunk, noha mindkettő akar lenni. Ez a széles skála adja az oscilláció lehetőségét a Laibach számára megteremtve a mozgás (fejlődés) illúzióját.

8. A Laibach az elidegenedett tudatot (amely kénytelen önmagának ellenséget találni) a maga felháborodott állapotában provokálja, és a harcosokat és ellenfeleiket egy statikus totalitárius üvöltés kifejezésébe vonja össze. A merev intézményesültség kreatív illúziójaként működik, a popkultúra társadalmi színházaként, és kizárólag a nem-kommunikáción keresztül kommunikál.

9. A Laibachon kívül, amit a totalitarianizmus ipari termelésének módszere foglalkoztat, további két csoport létezik a Laibach Kunst esztétikai koncepcióján belül: A Germania az érzelmi oldalt vizsgálja, ami az érzelmi, az erotikus és a családi élet általános módjain keresztül rajzolódik ki, egy olyan állam alapjait dicsőíti, amelyet az új társadalmi ideológiák régi klasszicista formái felé irányuló érzelmek működtetnek. A Dreihundert Tausend Verschiedene Krawalle egy retrospektív, futurisztikus negatív utópia. (Vége a béke korának.)

10. A Laibach a pillanat univerzalitásának tudása. A szexus és a munka, a leigázottság és a tevékenység közötti egyensúly hiányának revelációja. A történelem összes kifejezését ezen egyensúlytalanság jelölésére használja. Ez egy határok nélküli munka; Istennek egyetlen arca van, az ördögnek végtelenül sok.

A Laibach az idea nevében visszatérő tett.

(Trbovlje, 1982)

*Domokos Tamás fordítása*

## *Aranykor*

Az álmok és a bearanyozott „ha meglett volna”  
átkot vetnek az ígéret tengerére,  
hogy megteremjen már a beérett búzamaz.

Magvető, mondd,  
hogy a holnap csépelhető búzája  
már ma a te tulajdonod.

Bár soha el nem jössz, Aranykor,  
repülj a földteke felett, szemünk előtt!  
A tenger pedig térjen vissza  
forrásaiba, melyekből fakadt.  
A jövő arculata  
a világhajnal álmaiban mélyen tükröződjék,  
s a legenda  
váljék egy érett faj magasztos céljává.

*Szombathy Bálint fordítása*

## *Új feladat*

Kiépítettük az utat, amely új korszakba vezet,  
sirámaikat az énekesek elkeseregtek.

Érkeznek immár az új munkafeladatok,  
s kezdetét veheti a nagy bosszú.

Éles tekintetünket Kelet és Nyugat,  
Dél és Észak irányába szegezzük,  
megkezdődik hát

AZ ÉRTÉKEK TÖMEGES  
FELÜLVIZSGÁLÁSA

*Szombathy Bálint fordítása*



### *Die Liebe*

A szerelmet csak egyszer ismertem meg  
Azon a szerelmen kívül  
Nem leltem egyebet  
Ami jelentett volna számomra valamit

A szerelem  
Mind közül a leghatalmasabb erő  
A szerelem  
Mindent beborít

*Szombathy Bálint fordítása*

### *Jaruzelski*

Jaruzelski tábornok elrendelte, hogy augusztus  
31-e legyen a Munka és a Béke napja.

Hangsúlyozza:  
LEHET, HOGY A HATALOM BIRTOKLÁSA  
NEM ROKONSZENVES,  
ÁM AZ EGYEDÜLI HALHATATLAN ÚT  
A BÉKÉBE ÉS A STABILITÁSBA!

*Szombathy Bálint fordítása*

### *Cari amici*

Kedves katonatársak, a béke korszaka lezárult!

Kedves balett-táncosok, a színház korszaka leáldozott!

*Szombathy Bálint fordítása*

### *Szabadság*

A LEGNAGYOBB SZOCIÁLIS  
ÉS TÁRSADALMI MEGRÁZKÓDTATÁSOK ÉVEIBEN,  
A LEGNAGYOBB SZOCIÁLIS  
ÉS TÁRSADALMI MEGRÁZKÓDTATÁSOK ÉVEIBEN,  
A GAZDASÁGI VÁLSÁG IDEJÉN  
A MUNKÁSOSZTÁLY EGYSÉGÉNEK  
ÉS EGYMÁSRAUTALTSÁGÁNAK MEGŐRZÉSE VOLT A CÉL  
EZ VOLT A KOMMUNISTÁK  
ÉS A HOZZÁJUK CSATLAKOZOTT MUNKANÉLKÜLI FIATALOK

LEGFONTOSABB FELADATA,  
A POLITIKAI ÉS HARCÍ ELSZÁNTSÁG NŐTTÖN NŐTT  
A KÖZVÉLEMÉNY MEGFELELŐEN FORMÁLÓDOTT

A POLITIKAI TEVÉKENYSÉG HATÉKONYSÁGA  
ÉRDEKÉBEN A HATALOM 1982-BEN  
FELOSZLATTÁ A SZABADSÁGOT

*Szombathy Bálint fordítása*

### ***Az állam***

Az állam gondot visel  
az erdők védelméről, fásításáról és a fa felhasználásáról.  
Az állam gondot visel  
a nép és az ifjúság testi edzettségéről  
az össznépi egészség érdekét tartva szem előtt,  
valamint a munka és a honvédelem feladatait.  
Az állam egyre engedékenyebbé válik,  
a szabadság minden formája megengedett.

Nálunk a hatalom népi! (Josip Broz Tito)

*Szombathy Bálint fordítása*

### ***Geburt einer Nation (Egy Nemzet születése)***

Egy az Ember, egy a Cél  
és egy a Rendelet.  
Egy a Szív, egy a Szellem,  
s csak egy a végső Megoldás.  
Egy a lángja annak a Paráznak.  
Egy az Isten. S csak egy a Kép,  
amely az Alkotás folytatása!

Egy a Test, egy a Vér,  
egyetlen egy az igaz Hit.  
Egy a Kiáltás, egy az Álom  
s egy az erős Akarat.  
Mutassatok egyetlen Példaképet!

Hamis vagy igaz,  
én azt mondom néked:  
nem fontos, fekete vagy fehér,  
balszerencse vagy halál,  
hisz ezen a Földön  
csak egyetlen egy az Ideál!



Egy a Test, egy a Vér,  
egyetlen egy az igaz Hit.  
Egy a Faj, egy az Álom  
és egy az erős Akarat.  
Ezért hát nyújtsátok Kezeteket  
és adjátok Szíveteket,  
Én annyira várom!

Csak egyetlen egy az Irány,  
egyetlen a Nép, egyetlen a Föld,  
egyetlen az Indíték!

Sem Civakodás, sem Irigykedés,  
csakis a tiszta Elragadtatás.  
Az Egységet ünnepeljük  
egy egész Éjen át!

Egy a Test, egy a Vér,  
egyetlen egy az igaz Hit.  
Egy a Hívó Szó, egy az Álom,  
egy az erős Akarat.  
Adjatok egyetlen Éjszakát!  
Adjatok egyetlen Álmot!

*Szombathy Bálint fordítása*

### ***Erő***

Viharok kavarnak bennünk,  
Városok üszkösödnek és égnek az emberi testek!  
Bosszúért kiáltó vágy hevül bennünk!  
A folyosókon beszédünk hangjai csengnek,  
visszhangzik fohászuk és harci kiáltásunk.  
Ne, ne engedd meg, ó Egyetemes Isten,  
hogy erőnk leáldozzék,  
amikor oly végtelenül édes és kedves nekünk...

ÁTHAT BENNÜNKET A VÁGY!  
AZ ERŐ!  
AZ ERŐ!  
AZ ERŐ!

*Szombathy Bálint fordítása*

## *Testvér*

Testvér,  
érezd-e a bátorságot, melyet a hajnal emelt a magasba,  
amikor harcát vívta a világmindenség szépségeért?

Testvér,  
mi kovácsok vagyunk,  
hite a feltámadásnak.  
Testvér,  
mi tudjuk a titkok titkát,  
sejtelem és prófécia,  
mi vagyunk az élet vad kacaja.  
Valami éhség lakozik bennünk –  
éhség, amely éhezőt mégse kínozt:

Testvér: nyisd hát ki szemed,  
s utazz velünk új fáklafények felé!

*Szombathy Bálint fordítása*

## *Harci ének*

Ma a szélben hajtjuk le fejünket,  
a szélben, mely vadul nevet,  
s talán csak a felhők, e vékonyka lepedők  
lesznek egyetlen takarónk.

Az első csepp majd kezünkön és ruhánkon koppan,  
az éjben, a mocsár sűrűjében,  
amikor felhorkan egy vadkan.

Az erősebb majd megmossa arcunkat  
s egy ronggyal ajkunkat megnedvesíti,  
míg nem az éj, hideg késével,  
leszeli nekünk a barnakenyeret.

Lemérjük gondolatainkat, mint a száraz faágat,  
mielőtt a napsütötte hajnal  
szívünket és a földet át nem melegíti.

Az erdő majd felébred a fényes sugarakban,  
s Harci Dalt fakaszt:  
Testvér, arcod most ne takard el,  
ma HÁBORÚ van, ma HÁBORÚ van!  
HÁBORÚ!

*Szombathy Bálint fordítása*



## *A Laibach védőbeszéde*

Vajon mióta vagytok, igazság fiai, testvérei az éjnek?  
Miért piroslik vértől a kezetek?

Az éjszakai robbanás a nyomor rózsája,  
vele igazolni semmit sem lehet.

Az oltárt szétverni most nem lehetséges,  
a hazugság oltárát, mely önmagát sokszorozza.

Hibátlan kép, fájdalom nélküliek a fények –  
a félelem éjszakáiban az egyetlen menedék.

Mi vagyunk a szellem gyermekei és a fájdalom testvérei,  
ígéret, mely be soha nem teljesül.

Mi e világ sötété szelleme vagyunk,  
s a nyomornak bolondos látomását énekeljük.

Csak a korbács lehet a magyarázat, te pedig véres vagy.  
Szorgalmatok hiábavaló,  
még ha százszor is széttöritek a világ csillámló tükrét.  
Az éjen ím áthaladtunk.  
Adósságunkat megfizettük,  
fáklyánk fényesen világít.

*Szombathy Bálint fordítása*

## *Opus Dei*

Amikor mindenki kiadja erejét,  
s amikor mindenki a legtöbbet adja ki magából,  
az órának minden másodperce olyan,  
hogy senki sem gondol a maradásra.

S mikor valamennyien erőt szívunk magunkba  
érezzük, ez a legjobb, amit kaphatunk,  
mert ha mindenki megteszi, amit lénye kiad,  
mindenki megkapja, amit csak megkaphat  
az Élet az Élet!

Az Élet az Élet,  
mindenki szilajnak érzi magát  
az Élet az Élet,  
amikor megérezzük a lét fájdalmát  
az Élet az Élet,  
ezt az érzést érzi ez a nép

az Élet az Élet,  
ezt az érzést löki ki a mély!

*Szombathy Bálint fordítása*

## **BORGHESIA**

### ***Vagyok-e***

Ember gépezet vagyok-e  
Élvezet gépezet vagyok-e  
Baszó gépezet vagyok-e  
Álom gépezet vagyok-e  
Öldöklő gépezet vagyok-e  
Hiány gépezet vagyok-e  
Ernyedt gépezet vagyok-e  
Ezüstös gépezet vagyok-e  
Idő gépezet vagyok-e  
Silány gépezet vagyok-e  
Veszett gépezet vagyok-e  
Élet gépezet vagyok-e  
Vagyok-e...Én...vagyok...Én...

*Virág Zoltán fordítása*

### ***Rideg város***

Kéz a kézben  
Mellkas a mellkason  
Egyikünk a másikunk által  
Ágyban fekve  
Minden szerelmem kihuny  
Ragaszkodj hozzám a magad módján  
Ölelj erősen  
Verítékben Szenvedélyben Vérben

*Virág Zoltán fordítása*



### ***Feketében***

Leginkább feketében  
Nincs kérdés  
Csupán élvezet  
Meglepetésszerű  
Hiánya mindennek  
Nézd leginkább feketében  
Csupán élvezet  
Meglepetésszerű minden pillanat

*Virág Zoltán fordítása*

### ***Konfliktus***

Adrenalin szökik fel  
A vénákban  
Veszettség és örület hullámszik át a tömegeken  
Lincselni a lincselésért  
A vezetők szónokolnak köszörülve a késeket  
Káosz és dühöngés  
Fogat fogért  
Szemet szemért  
Lincselni a lincselésért  
Flagellánsok szlogenekkel a markukban  
Vérszomj  
Randalírozás városról városra  
Az őrző ebek szűkülnek  
Lincselni a lincselésért  
Habzik a pofájuk  
Lüktetve kigúvad vérekes szemük  
Lincselni a lincselésért

*Virág Zoltán fordítása*

### ***Fiatal börtöntöltelékek***

Isten szajkózza a magáét  
Az ország szajkózza a magáét  
A párt szajkózza a magáét  
Az anya szajkózza a magáét  
A szerelem szajkózza a magáét  
Mi baszunk

*Virág Zoltán fordítása*

### *Rendőrügyeleti óra*

Minden ellenőrzés alatt  
Az utcák üresek  
Az éjszaka hideg  
Fejvadászat!  
Járőrök cirkálnak  
Speciális egységek  
És civil ügynökök  
Dobok fémes ritmusa  
Bezúzott ablakok  
Összetört autók  
Minden ellenőrzés alatt  
Ma elmarad a matiné

*Virág Zoltán fordítása*



## Egy srác és a The Fall

(IM & RW, 1983. május)

Sokan gyűlölnék a merészségünkért, egyfajta kórsággént tekintenek ránk. Aztán vannak olyanok, mint te, Adrian; ez persze csak találgatás. Egyeseknek ez életstílus, és természetesen néhány tag az ivóból egyszerűen csak nagyszerűnek találja, hogy engem hall a rádióban. Az emberek igazi arca szinte mindig lelepleződik, amikor a The Fall kerül szóba.

A szögletes testű Mark E. Smith fészkelődni kezd kedvenc karosszékében. Miután kellően bemelegítettünk a szokásos helyén, ideje tisztázni a The Fall köré gyűlemllett rejtélyeket. Smith számára az interjúadás munkája része, egyfajta performance. A helyi vagány srác személyisége ott ragadt a pubban, most az alterego, Roman Totale megveszekedett pörlekedő hajlama van soron a felbújtó, Mark E. Smith energikus cinizmusától hajtva. Smith e két arcban létezik, egyfajta skizofrén állapotban, e két személy összeegyeztethetetlenségében. A salfordi – nem túl határozottan didaktikus – sörívő és a proletariátus elhivatott prófétája aligha mutatnak közös jegyeket.

Régóta vágyom erre a pillanatra: elbeszélgetni az együttes vezetőjével. Smith gúnyos mosollyal arcán jelenti be, nála van a banda teljes felszerelésének listája.

Sorakozó

*Milyennek képzelted el eredetileg a The Fall hangzást?*

Ott motoszkált a fejemben valami, amiről azt gondoltam, számomra könnyebben elérhető, mint mások esetében. A dolog szépsége abban rejlik, hogy sosem pontosan azt kapom, amit eredetileg én kigondoltam, és ettől mindig érdekes marad. Az elején például feldolgozásokat rakosgattunk össze, és sosem az kerekedett ki belőle, amit a lemezen hallottunk, érted, hova akarok kilyukadni?

Ha változtatunk a zenénken, a folyamatot mindig én irányítom, ezért sokan úgy vélik, a mögöttem sorakozó srácok elég furcsák lehetnek, hogy mindig azt csinálják, amit mondok, meg a többi szarság.

Amennyiben általánosítani akarunk, én mindig is olyannak akartam látni egy bandát, mint egy country vagy egy western csapatot. Ki nem állhatom őket, de tudják, mit csinálnak, és megbízhat bennük az ember, ha hirtelen valami másba kell fogniuk.

*A profizmusuk lebegett a szemed előtt?*

Nem, a profizmus elbaszott dolog. De az ebben a két műfajban mozgó zenészek tudják, hol a helyük, miközben továbbra is érdek a zenét. Nekem olyan emberek kellene, akik szívből játszanak.

*Az együttes mennyit ad hozzá egy nóta szerkezetéhez?*

Oh, beleszólnak. Számos dallam szárad a lelkükön. Néha egyszerűen a dallam megszabja, hogyan énekeljek. De nem hinném, hogy egy dal struktúrája engedi a mélyelemzést. Pont ezért tűnik el annyi együttes a süllyesztőben: túl sokat agyalnak a formán.

Kilépés

Nemrégiben az együttes alapító tagja és dallamkovácsa, Marc Riley vette a kalapját. Nem könnyű elválásról van szó, Smith még most is sebeit nyalogatja.

*Miért történt, Riley túl sok dologba belefolyt?*

Egyszerűen túl jó lett, bizonyos értelemben. Azt kellett volna mondani Marcnak, irány, keress egy helyet magadnak valamelyik szupercsapatban. Nem akarta követni az általam kijelölt irányt, túlságosan a melódia felé húzott. Én az alapok hangsúlyozásában látom a lényegét.

Amikor elkezdődött, Marc alig tudott basszusgitározni, ám rossz irányba kezdett el fejlődni. Mint John Cale, tényleg. Már túl sokat tud. Ezért csak jó, és nem kibaszottul fantasztikus. Jó, hogy így alakult, mert most mindenki újra tökéleg beleizzad a melóba. Újra van feszültség, újra ki kell töltenünk az adott zenei teret, és nem csak úgy ellenni, mint valami csúcscsapat.

*Hogyan érintett a döntése?*

Amikor kiment az ajtón, mintha lószar se lett volna, érted? De nem igazán tudom, talán egy év múlva már nyugodtan tudok beszélni róla.

*És merre tart most zeneileg a The Fall?*

Kurvára új irányba kívánom elvinni a zenénket. Nem finomítani, vagy ilyesmi... azt a hangzást akarom, ami egy adott, különleges pillanathoz köthető.

*Sikerült eljutni hozzá?*

A múltban, véletlenül, olyasmi, mint a *Dragnet*. Azt hiszem, világos, miről van szó... nagyszerű. A *Slates* esetében ugyanez a helyzet, ami sajnos nem tart örökké. Szóval rengeteg, nem nyilvánvaló apróság bújik meg a zenénkben.

*A The Fall képes szigorúan megadott paraméterek között működni?*

Bizonyos helyzetekben kell a talpraesettség. De állandóan így reagálni, nálam gyorsan betelik a pohár.

*De adott keretek között kell dolgoznotok, például egy John Peel Session esetében?*

Az utolsó Peel Session két régi és két teljesen új dalból állt. De egy Peel Session csak egy állami megbízás, nemde? Én pedig így kezelem, egy ingyenes próba, amit majd leadnak egyszer.

Nincs értelme részünkről odaállítani és lenyomni a legjobb számainkat, mert az ottani arcok, az úgynevezett hangmérnökök csesznek az egészre... fogd meg, vágd a falhoz, aztán meglátjuk, mi sül ki belőle.

Orrabukás

A tökéletesség hiánya és a közönség előtt fölnövés témái úgy tűnik, igen fontosak a The Fall-attitűd szempontjából. Az együttes videóanyaga nem különösebben elégtette ki a tévé minőségbiztosítási osztályát. Mark Smith azonban élvezzi a nyersességet az előadásmódban, ami alapvetően a *Hex* albumon ütközik ki.



A Hex megközelíthetetlen akart lenni, dühödt elutasítása az egész szcénának. Meglepett, hogy olyan jól fogadták, azt hittem, az első oldal után mindenki föladja majd.

Jó volt dolgozni rajta a korlátozott lehetőségek miatt. Egy moziban vettük föl: mintha egy közönség nélküli koncertet játszottunk volna végig. A hangmérnökök bementék az unalmast, mert valami nem stimmelt a dobbal... szóval csak úgy negyedénél tartottunk a keverésnek, amikor menni kellett. Készen álltam rá, hogy föladom a karrierem.

Hasonló történet a *Room To Live*. Úgy alakult, hogy nagyon elegendő lett a túlzott intenzitásunkból, mire fogtuk magunkat, és bevonultunk félkész dalokkal. Kifutottunk az időből, viszont nagyon befogadható, kellemes anyag született. Hallottam, hogy a *Marquis Cha Cha* egész jó kis kalamajkát csinált a mondanivalójával Californiában a mexikóiak körében. Végül is jól sült el, mert rájöttek a tréfára, megértették a benne rejlő iróniát.

*Vékony a határ a tréfa és az eladhatóság növelésének kísérlete között? A Totally Wired és a How I Wrote Elastic Man eseteiben aligha tréfáról volt szó.*

Nincs szükségem trendek követésére, megteremttem én a magaméit. Ránk mindig is lehetett táncolni, sosem voltam sznob ebben a tekintetben. Az avantgárd majmolásától is óvakodtam. Az egyetlen dolog, amit hiányolok a zenénkből, azok a slágerecskék. Jó, tudom, a *Totally Wired* egész csinos kis dal lett, én írtam a dobritmust meg a kórust, nagyon befogadhatóra és fülbemászóra sikeredett. Éreztem, nagyon kasszasikerszerű lett, akár első helyre is kerülhetett volna a slágerlistán, de nem került, mit tehetnél. Nem fogom lealacsonyítani önmagam, és egyre lágyabb és lágyabb dalokat gyártani, tudom, a többség ezt csinálja, és ne próbáld az ellenkezőjét állítani.

*Úgy értem, egy szélesebb közönség elérése azt jelenti, hogy az a közönség okosabb?*

Azt hiszem, a *The Man Whose Head Expanded* egyfajta kompromisszum, de illik a dal kontextusához – ez egy sokszínű nótá és slágeres akar lenni, mert egy srácról szól, akit folyton lenyűnnek, mert túlságosan kezd megelégedni önmagával. Működik, a szintetizátort is beletettük.

Igazából az egyetlen kompromisszum, amit kötök, hogy fellépünk, és rengetegszer tesszük. Muszáj élvezni őket, a megélhetés múlik rajtuk. Vannak, akik nem szeretnek élőben játszani, mert csak földidegesítik magukat, meg utálnak hotelekben lakni a turné alatt. Nekem viszont bele kell rázódnom, nincs más választásom, mert ez a munkám. Erősen északi mentalitás. Nincs benne semmi szégyenteljes, ez a munkád. A legnagyobb áldozatot azzal hozod, hogy látod ezt a rengeteg ganaj bandát a tévében, és tudod, legalább hússzor jobb vagy náluk.

*Nem lenne könnyebb, ha megtartanád a mondanivaló színvonalát, miközben föllágyítod a zenét?*

Nem, ezt a kompromisszumot visszautasítom. Nem hinném, hogy jóra vezetne. Ez a lázító, undorító dolog az egészben. Ezt csinálta például, valószínűleg, Kevin Rowland, pedig ő csak egy popsztár akart lenni, és ezért a célért hajlandó volt patronálni a munkásosztályt. Megetette az embereket szarral, a lemezeitől meg egyszerűen röhögőgörcsöt kapok. Imádom. Úgy értem, mintha egy kiherélt macska nyervogna rajtuk. Legyünk őszinték. Látom az Echo and Wahlit a slágerlistán, és arra gondolok, alakulnak a dolgok. Aztán fölteszem a lemezeiket, és rádöbbenek, jó pár segget meg kellett csókolni ahhoz, hogy elkészülhessenek. Sokkoló... obszcén. Mintha látnád a kedvenc humoristádat annyi év után belevágni valami reklámba.

Peter Wylie állandóan ott lógott a nyakamban, hogy ő mennyire imádja a Fallt, meg hogy magyarázzam el neki, ez és ez mit is jelent a szövegeimben, erre mit látok következő alkalommal: Wylie a tévében löki a szövegeimet annyi különbséggel, hogy a Fall szót lecserélte Wahlra, micsoda szarság...

*Érzel valami kényszert, hogy megmagyarázd az enigmatikusabb szövegeidet?*

Szerintem az emberek azt kapják meg a szövegeimtől, amit megkapni akarnak. Azokat a részeket, amiket félreértelmeznek, általában helyesen teszik (nevet), jó, ezt el kell magyaráznom; dalszövegeim jelentős részét öntudatlanul jegyzem le, tiszta? Leírom, és nem értem, de néhány hónap múlva letisztul a dolog, egyfajta ajándék a semmiből – prófécia meg a többi szarság. Elég elbizakodottan hangzik, de előfordult már, hogy írtam valamit, meghallgattam a kész számot, és arra jutottam, 'Atyaisten, ennek egy kummányi értelme sincs, se nekem, se másnak'. Aztán pár hónap múlva történik egy s más a bandában vagy a világban, és beugrik valami.

Persze rengeteg dolgom egyértelmű, míg mások meglehetősen 'ezoterikusak', ahogy az a kurva balos hívta őket... rengeteg dolgom megvágott próza – próbálom úgy lejegyezni, mint az általam elmondottak valamiféle töredékét. A *Kicker Conspiracy* esetében ez történt. Úgy három hónapig dolgoztam rajta. Napról napra, hangról hangra, sorról sorra haladtam vele.

A Fall zenéje ismeretlen, kezdő zenészek visszataszító gyászéneke és Captain Beefheart finoman strukturált hangszöveve között vibrál. Kompetenciájuk szintjét lehetetlen definiálni. Megkettőzött erejű dobok sűrű szövedéke és nyersen briliáns, néha rockparódiába hajló gitárok; legöztönösebben egyszerű pillanataiban kizökkenti az embert.

*Szóval mennyire is szakmabeli társaság a The Fall?*

Ez az igazi vicc az egészben, Adrian, ha akarnánk, bárkit lenyomhatnánk a mi szintünkön. Például ha meghirdetnétek egy versenyt a kurva magazinotokban, vagy valami. Például Karl Burns az ország legjobb dobosa. Játszott Matt Munroe mellett, a Public Image-ben, de nálam megcsinálja, amire kérem, fogod a mondandómat? Ha a profizmusról beszélünk, akkor Karl kábé négy éves korában már egy volt a profik közül. Vitathatatlan – ő jó, őstehetség, Karl, ha kicsit kemény srác módjára akarok fogalmazni, simán ledobolta volna a föld alá a Led Zeppelin dobosát.

*De ő már amúgy is a föld alatt van.*

(Nevet.) Na, akkor ez jó kis lecke lesz. Nem, várjuk, ez már durva (fölvihog). De meg fogom mondani Karlnak, ez már túl sok, amit csinál. És azt is, ideje leállni, mert ott vannak a zenészek és a készülőben lévő dolgaim. Mint valami olcsó borzongás, de például amikor egy BBC megbízásról van szó, odamegyek, és megszólal ott valami nagymenő hangász, 'Oh, még egy rakás idióta valahonnan Hartlepool környékéről, Peel újabb elbaszott patronáltjai'. Erre Karl a hangpróbán belül a cucc mögé, és teljesen beavadul. Aztán jön a dal, ő meg beng-beng-beng, végignyomat egy szimpla ritmust. Ettől persze mindenki befogja a pofáját, de ezt hívják stílusnak. Tiszta? Ez a stílus. Ha hagyom, hogy Karl túlsorduljon a kereteken, neki se teszek vele jót, nekem se.

*Mennyire kész egy számotok mondjuk egy Peel Session előtt?*

Az adott dal függvénye. Néhány dal annyira strukturált, hogy például minden szava átgondolt, a banda pedig pontosan tudja, melyik szón változtassunk, esetleg az ütemen vagy a tónuson, s én tudom, hogy némelyikük csak úgy tud dolgozni, ha sokat mozgatom őket.

*Mennyire akarsz vonzó lenni?*

Nos, a Slatess koncepciója pont az volt, hogy csináljuk a piac azon szereplőjé számára is vonzó anyagot, akik nem vesznek lemezeket. Azokat céloztuk meg, akik besokalltak a független listákön hallható rengeteg művészieskedő szarságtól... én csak azt a hangot akarom megvalósítani, ami ott motoszkál az istenverte fejében.

### *Hanyatt esés*

A kortárs zene érdemeiről kezdünk vitatkozni. Smith nem különösebben van oda érte. Rossz korban élne? Kiderül egyszer.

Nekivágunk a párás manchesteri utcáknak, hátha jut még némi szórakozás és ital, mielőtt minden bezárna. A manchesteri és a londoni élet előnyei kerülnek szóba. Smith magyarul kezd, miért akar itt maradni és kívánni, ahogy szétrohad ez a város. Próbálok párhuzamot vonni előbbi okfejtése és a zenészi hozzáállása között. Aztán hallgatunk.

'Látod, olyanok vagyunk, mint a szezon meg a fazon,' szól oda ravaszul Smith anorákja mélyéről.

De otthon fölvettem Mark E. Smith zenéjét: egy deviáns, északi lelkiületű srác meg a bandája, a The Fall. Gondolkodni kezdtem rajta a felületes, illékony popzenék vonatkozásában (ami sokakat idegesít), és hirtelen rádöbbsentem zenéje jelentőségére.

*Domokos Tamás fordítása*



## Interjú a Test Depttel

(Fenix Underground, Seattle, 11/2/96)

*Majdnem tíz éve nem léptetek föl az Államokban. Hogy fogadtak benneteket?*

**Graham:** A célunk az volt, hogy újra fölépítsük mindazt, ami tíz éve történt, majd elveszett. Persze, nem várhatjuk el, hogy minden úgy menjen, mint akkor. Most egész jól mennek a dolgok.

*Martin Atkins (Invisible Records) hatására jöttetek át?*

**Graham:** Elsősorban miatta vagyunk itt, miatta tudtunk jönni. Ő hihetetlen mennyiségű energiát képes közvetíteni a magunkfajta együttesek felé.

*A Test Dept. évei ütős, klasszikus és törzsi hangszerek bűvöletében teltek. Néhány éve azonban jórészt számítógépeket használtok. Mi inspirálta a váltást?*

**Graham:** Elég korán bevontuk az elektronikát. A *The Unacceptable Face of Freedom* volt az első olyan anyagunk, amit kizárólag elektromos eszközökkel írtunk meg a stúdióban. Azt hiszem, manapság jobban szekvenciákon múlik a zenénk, mint a múltban, ez észrevehető. Elsősorban azért fordultunk az új technológia felé, mert készen kapod, és olcsó. Azért fejlődünk ebbe az irányba, mert korábban képtelenség volt olyasféle zenét szerezni, amit mára már a technológia lehetővé tesz. Szóval bármikor is fogunk valami újba, ki akarunk próbálni mindent.

Előben kemény ütőseket vegyítünk szekvenciákkal és samplerrel. Furcsa dolog ennyire távoli zenei stílusokat összehozni, mégis kapunk egy esélyt, hogy eltöröljük a stílushatárokat, amit nagyszerűnek találunk.

*Persze nem tudtátok most áthozni azt a rengeteg dobót, házi készítésű hangszert Angliából. Hol szedtétek össze ezeket a cuccokat?*

**Graham:** Pár dolgot áthoztunk a turné előtt, a többi meg összeszedgettük Chicago környékén. A legtöbb hangszert itt rögtönöztük, építettük, és itt fognak maradni. Talán a jobban sikerült darabokat megérné hazavinni vagy elraktározni.

*Lesz új Test Dept. album, vagy most a turné az első?*

**Graham:** Most csak a turnéra koncentrálunk, de mihelyst hazaérünk, belefogunk az új lemezbe. Közben azért összeállítottunk egy új anyagot a Totality lemez Genius című számának remixeiből.

*Zenétek politikailag rendkívül elkötelezett. Mi az, ami rávesz benneteket a zeneírásra?*

**Graham:** Sokat változtunk. Az angliai munkássztrájkok hatására íródott zene célja anno a közvetlen politikai megnyilatkozás volt. Az elmúlt tíz évben annyi minden megváltozott, a fiatalok többsége már egyáltalán nem érdeklődik a körülötte lévő világ történései iránt. Ezért mondtunk le konkrét politikai témák közvetítéséről. A zene ma inkább a zenéről magáról és személyes hatásokról szól. Multikulturális társadalomban élünk, a mai zene ennek tükré. Mi különféle kultúrák zenei

világát emeljük azonos szintre, és úgy összerakni, hogy azt mindenki megértse. Minél több határt tudunk lerombolni önmagunkban, annál jobb. A benső énünket próbáljuk fölfedezni, majd onnan elindulni kifelé, más világok irányába.

*A mai angol politikai atmoszférában is lehangoló élni a mindennapokat?*

**Graham:** Többnyire igen. A két nagy párt már nem témák és ideológiák alapján szerveződik. Ha csak egyetlen új szavazatot begyűjthetnek, azonnal változtatnak szónoklataik tartalmán. Mára valós politikai választásokra nem maradt sok esélyünk. Kétségbeesítő, mennyire kell a változás.

*Mi tekinthető a zenétekre gyakorolt legerőteljesebb külső hatásnak?*

**Graham:** Nem beszélhetünk egyetlen hatásról. A világ, ami körbevesz bennünket, hatást fejt ki ránk: a történesek, mindennapos tapasztalataink.

*Menjünk vissza egy kicsit az időben. Mikor vágtatok bele a zenecsinálásba, mikor gondoltatok, ideje közönséget találni?*

**Graham:** Paullal kezdődött a hetvenes években, experimentális zenével. Aztán belefolytunk egyéb műfajokba, amik akkoriban törtek a népszerűség felé. Aztán jött a punk, a house, bármilyen zene, ami árucikké lett. Az elején társadalmi kérdésekről akartunk közvetlenül beszélni. A zene és a ritmus tűntek a legrövidebb útnak az agyunkban összezsúfolt gondolatok kifejtésére.

Belevágtunk, de pénz nélkül, úgyhogy azon játszottunk, amit találtunk. A lakóhelyünk környékén akkoriban az összes üzemet lenullázták, megindult a bontásuk, és amivel zajt lehetett csapni, azt onnan elhoztuk. Egyszerűen csak zenélni akartunk, és kiadni magunkból a keserűséget, hogy abban a történelmi időszakban kellett élnünk. Direkt, konfrontatív zenét akartunk, aminek a társadalmi és politikai témákban mélyen gyökerező gondolatok az alapjai.

*Miben különbözik egy kis klubban előadni mondjuk egy lepusztult vasúti épületben tartott nagyobb koncerttől?*

**Graham:** Szeretjük, de mi mindig is csináltuk mindkettőt. Tíz éve nem jártunk erre, de közben fölléptünk kisebb helyeken szerte Európában. Minden előadásunkra azonos hangsúlyt fektetünk. Csak különböző kifejezési formák. Egy turné alatt nem jöhet szóba valami óriási előadás, tehát egy egészen másikat kell fölépítenünk előzetesen a kisebb klubokat tekintetbe véve. Ilyenkor közelebb kerülünk az emberekhez. Újabb anyagainkban ez hangsúlyozottabb, az interakció a közönséggel, többször meghallgathatnak bennünket, szemben egy különleges, egyszeri előadással. Egyformán izgalmas mindkettő.

*Merre haladtok zeneileg?*

**Graham:** Nem igazán tudom pontosan. Folytatjuk a kísérletezést, és kijelölünk bizonyos koncepciókat, amiket a világ különféle kultúráiból emelünk ki. A zene állandóan halad valamerre. Angliában, főleg Londonban, ma két-három havonta változnak a zenei stílusok. Nem úgy, mint itt. Ott ha belépsz valahova, a legkülönbélebb kultúrákból érkezett emberekkel találkozol, akik mást és mást értenek zene alatt. A kulturális diverzitás teszi, hogy London manapság ilyen szinten ontja magából a zenét.

Az új lemez kísérletező lesz, egyértelműen, különféle stílusok keverednek törzsi dallamokkal. A hangtechnikusunk mostanra csapattaggá vált, és az előadások alatt ő is bead bizonyos vokálokat, zenei részleteket a pultról. Tényleg új hangterritóriumokat fedezünk föl.

*Miért lett ilyen színes a zenei-kulturális paletta az elmúlt tíz év Angliájában?*

**Graham:** Talán a történelemben még nem zajlott le ekkora méretű kulturális keveredés, mint a mai Londonban. A gettók kulturális kollázsok. Brixton az egykori legfőbb nyugat-indiai (szigetek) bevándorló-gyűjtőhelye Londonban. Ma ebben a kicsiny városrészben szinte egész Európa megtalálható. London teret hagyott a kultúrák összekeveredésére.

*Ez a brit gyarmati rend hozadéka?*

**Graham:** Egyértelműen. Az ötvenes években kezdődött, aztán fölpörögtek az események az elmúlt negyven évben. A londoni kultúra meglehetősen más irányba fejlődött, mint a többi urbánus kultúra, mivel a britség az egész világon jelen van. Két szomszédos klubbejárat mögött a lehető legbizarrabb zenei mixek szólhatnak éppen. London a megfelelő hely arra, hogy megingassa az embert személyes zenei prekoncepcióiban.

*Domokos Tamás fordítása*



## Kérdések a Laibach csoportnak

(A Rockerilla magazin nyomán)

A szocializmusban a szubjektum és a felépítmény közötti szakadék elég nagy, bizonyult a szkepticizmus számára; a kapitalizmusban ez a szakadék eltűnik, ugyanis a szubjektumot és a felépítményt brutálisan egymásba olvasztják. A felépítmény, igen körütekintően, e brutalitás elrejtésére szolgáló érzéseket állít elő. Ezért a szentimentalizmus a *Kapital* győzelmében a brutalitást leplező szuperstruktúra szerepét játssza, és fölszámolja a szakadékot a szubjektum és önmaga között.

*Hősiesség, Hierarchia, Impérium: az Aranykor szellemének három alapvető értéke. Milyen fontosságot tulajdonítotok ezen alapelveknek?*

**Laibach:** Egy technobürokratikus korban semmilyen. Ezek az egyszer volt értékek pragmatikus, mindennapi elvekké alakultak át bármiféle metafizikai jelentés nélkül. A Hierarchia a modern társadalom (alapját gazdasági szabályok és a *Kapital* diktátumai adják) alapelve, benne a megacégek és a nemzetközi vállalatok örökké növekvő *Impériumai*. A *Hősiesség* pedig csak a privilegiáltak privilégiuma.

*Egy mondás szerint a háború a világ egészséges állapota. Van ebben valami igazság?*

**Laibach:** Egészséges a gazdagoknak és halálos kórság a szegényeknek. A háború a kesztyűt levett kapitalizmus.

*Lehetséges a szimbólumok művészetéről beszélni az esetetekben?*

**Laibach:** A szimbólumok nem műalkotások; élő vagy holt dolgok, a művészet csupán új értelmet adhat nekik. Amennyiben egy szimbólum élő anyag, olyan dolog kifejeződése, amely semmi egyéb módon nem jellemezhető. Egy szimbólum akkor élő, ha jelentéssel terhes. A mi munkánk tiszta, makulátlan, mert a mi szimbólumaink terhesek, ám nem hordoznak magukban jelentést.

*Megállja a helyét az a kijelentés, hogy az NSK olyan kulturális közösség, amelyikben a művészet úgy viszonyul a politikához, mint a gondolat a tethoz?*

**Laibach:** Ahhoz nem vagyunk elég korrektek politikailag, hogy bárki véleményét korrigáljuk. Mi csak abban segíthetünk, hogy válaszokat adhass saját kérdéseidre.

*Mennyire fontos a tradíció a munkátokban és az életetekben?*

**Laibach:** Az experimentáció szintjén egyformán.

*Mi a zene igazi funkciója az NSK intézményben?*

**Laibach:** A zene rendet teremt a káoszból, a ritmus egyirányúságot hoz a széttartásba, a melódia kontinuitást az összefüggéstelenségbe, a harmónia pedig kompatibilitást az inkongruenciába. A zene az *Intézmény* törvénye.

*Milyen kritériumok működtek a NATO cím kiválasztásakor?*

**Laibach:** Ez könnyű: TATI –TITO – TOTO – NATO.

*Mi a Kapital üzenete?*

**Laibach:** A *Kapital* egy halott mű, amelyik csak vámpirizmus útján maradhatna életben: ha egy élő mű vérért szívná. Minél több vért szív, annál élettelibb.

*Domokos Tamás fordítása*

## „Ebből a lelkületből marad valami”

(Markus Fürguttlal beszélget Nivek Ogre, *Zillo* magazin, 2000. augusztus)

Az utóbbi évtizedekben csupán néhány együttes nőtte ki magát az elektronikus zenei szcéná kultikus szereplőjévé (Kraftwerk, DAF, Front 242 stb.) – természetesen a Skinny Puppy is közéjük sorolható. Amikor 1983-ban cEvin Key és Nivek Ogre úgy érezték, vízióikat ideje zenei köntösbe öltöztetni, döntésüket bármiféle komolyabb jövőkép felvázolása nélkül hozták meg. A műfajt alapjaiban megrengető albumaik (*Remission* \_ *Bites* \_ *Cleanse*, *Fold & Manipulate*) azonban csak az érem egyik oldalát képviselik. A kemény elektronikus ritmusok, színpadi alakítások, horrorisztikus képi világ és mély érzelmek keverékéből álló művészetük rajongók tömegeit hozta izgalomba szerte a világban.

A banda hatására gombamód szaporodni kezdő imitátorok hordája idoljaik követésével még sötétt színűbbre festette a véget: 1994-es fölbomlásukat rövid idő múlva követte Dwayne R. Goettel tragikus halála. A *The Process* című albumuk már az ő emlékét is megidézte. A kanadai ipari legendáról az utolsó életjel egy remix album (*Remix Dys Temper*) formájában érkezett olyan szereplők közreműködésével, mint Rhys Fulber és a KMFDM.

Most, 2000-ben úgy tűnik, visszatérnek egy drezdai koncerten. Szóval ideje utána járni, mi történt. Nivek Ogre, a karizmatikus énekes (akiről kiderül, nemcsak nyitott elme, hanem őszinte beszélgetőtárs is egyben) számos adalékkal szolgált a Skinny Puppy történetével kapcsolatban, miközben elmeséli lelke utáni nyomozását meg a visszatérés okait.

*Bombaként robbant a visszatérés híre. Miért döntöttetek így?*

Féltem, hogy ezzel kezded. Számos különböző természetű okot sorolhatnék. Engem jó néhány komoly, személyes indok motivált; cEvin esete valószínűleg teljesen más természetű. Az én életem mostanában igen rossz irányba haladt, rengeteg borzasztó dolog történt velem, komoly egészségügyi és pénzügyi problémáim akadtak. Aztán jött ez az ajánlat. Februárban ültünk le először. Én pedig ebben a sötét és reménytelen korszakomban belementem, hogy föllépünk (Nevet) Egyrészt esélyt kapok arra, hogy lelépjek innen, illetve eltávolodjak gondjaimtól. Másrészt... az életben adott időmennyiség áll rendelkezésünkre egy csomó dolog elvégzéséhez. A pénz és elképzeléseink megvalósításának sansza is szerepet játszottak persze.

*Hallhatnánk egy kicsit bővebben a személyes és az anyagi háttérű indokokról?*

Személyes okaimról nem igazán szeretnék többet mondani, egyszerűen azért, mert túl fájdalmasan érintene. Az anyagiakról pedig annyit, hogy még a koncertért járó összeg mennyiségével sem vagyok tisztában.

*Az újraalakulásban az is szerepet játszhatott, hogy egyikőtök sem tűnt túl sikeresnek egyéb zenei vállalkozásaiban.*

Nem látok tisztán ez ügyben. Ez a következtetés természetesen levonható. De mi a siker definíciója? Ha az eladási főösszegre nézünk, akkor tényleg nem nevezhetném magam sikeres embernek. Körülményeim úgy hozták, hogy az utóbbi években az Rx-en kívül nem vettem föl semmit. Viszont az utóbbi öt évben elvégzett munkámmal elégedett vagyok, és ez is ér valamit, nem?



*Nyilván. A kérdés inkább úgy fogalmazódik meg mindenkiben, vajon egyszeri fellépésről vagy huzamosabb idejű újbóli közös munkáról van szó?*

Ami engem illet, a fellépésen és a koncertfelvétel elkészítésén túl nem tervezek többet. Nincsenek jövőbeli albumterveink. Rengeteg ember meghalt körülöttünk, ami különösen nehézé teszi számunkra az újakezdést. De soha ne mondd azt, hogy soha. Ezt most lenyomjuk, kiderül, mire jutottunk, aztán meglátjuk. Úgy vagyok ezzel, mint Klaus Kinski, nem tudni, mi fog következni. Én a teljességgel kiszámíthatatlan típusba tartozom.

*Ettől a koncerttől mi várható?*

Remélem, igazi látványosság kerekedik belőle. Igen speciális előadást tervezünk – koncepciónk a hely szellemére épül. Egyszerre színpadi és vizuális élmény. Lesz néhány veszettebb színpadi beállítás. A pirotechnikus a Rammsteintől érkezik. A multimédia show belőlem bontakozott ki. Mondhatni, szerzője vagyok. Határozottan emocionális. Dolgok fölépítésében és lerombolásában különösen jó vagyok. Olyan ez, mint egy mindent eluraló rémálom: paranoia, a saját félelmeim és önmagam keresése is szerepet játszanak benne.

*Ebbe a koncepcióba persze számos Skinny Puppy dal beleillene. Ti melyikekre gondoltatok?*

(Elgondolkodik) Nem tudom, mert sok múlik azon, hogyan áll össze a multimédia show, amiből még egy percet sem láttam. Tényleg izgat, miképpen valósulnak meg majd az elképzeléseim. Néhány szám már szóba került. Én ragaszkodnék a *Smothered Hope* és a *Hardset Head* eljátszásához; ez utóbbiban hihetetlen energiák tornyosulnak. A *Love In Vein* cEvin választása. Itt minden azon múlik, mennyire passzol a koncepcióhoz. A végső döntés persze a kétnapos próbaszakasz utánra marad. De arra is odafigyelünk, mit akarnak hallani az emberek.

*Meghívtok vendégzenészeket? Nem gondoltatok arra, hogy Bill Leeb (FLA) eljöjjön?*

(Neevet) Na, az biztos, hogy Bill Leeb nem jön el. Soha! Az igaz, hogy kapcsolatba léptünk pár zenésszel, de még semmi konkrétat nem tudok mondani.

*Amíg az együttműködésre Bill Leebbel már semmi esély, addig mintha egyre jobb viszonyba kerülnél cEvinnel. Milyen a kapcsolatotok? Közeledtek a zenei álláspontok?*

Tényleg rengeteget javult a kettőnk kapcsolata. Négy évig egyetlen szót sem váltottunk. Negatív energiák, kudarcok, egymás hibáztatása. Ami múltunk ismeretében nem csoda. Szörnyű korszak volt. Els hirtelen eljutottunk egy közös pontra, lehiggadtunk, újra tudtunk beszélgetni. Először elektronikus levélváltások történtek, aztán találkoztunk. Azóta minden rendben, mindketten fölfrissültünk. Valami tébolyult módon mi összetartozunk, és remélhetőleg a felfogásbeli különbségek lassan kőbe vesznek. Különféle, egymástól távolra eső projekteken dolgozunk, de mindketten tiszteletben tartjuk ezen utakat. Ez komoly előrelépés.

*Ezt jó hallani. Mit gondolsz, Dwayne a mennyből lenézve, vagy bárhol is legyen, egyetértene az újjáalakulásotokkal?*

Nehéz és jó kérdés. De először tisztázni kéne, létezik-e mennyország. Te hiszel benne?

*Néha, a helyzettől függ. Ám meggyőződésem szerint a halál nem egyenlő a véggel.*

Én is hiszek valami nagyobb spirituális erőben. Hogy Dwayne egyetértene-e ezzel az egésszel, annak nincs megmondhatója. Remélem, igen. Azt hiszem, néhányak számára blaszfémiaiként hat a tény, hogy újra föllépünk a Skinny Puppy név alatt. Sajnos nincs mit tenni.

*A Skinny Puppyt mindig is düh, politikai elkötelezettség és mély érzelmek adalékainak egyenrangú keverékeként definiálták. Mára ezek hogyan oszlanak meg? Mennyit változtatok az elmúlt tizenhét évben?*

Düh az volt benne bőven, és maradt is. Legalábbis az én fejemben. Csordultig vagyok agresszivitással, félelmekkel, a rémálmaimmal és depresszióval. A düh mindig jó zenei kiindulási alapnak bizonyult. Átpolitizáltságunkról azonban sosem voltam meggyőződve. Úgy értem, persze, fiatalon az ember tele van ötletekkel, hogyan alakítaná át a társadalmat, rombolna le intézményeket, ez normális dolog. Ebből a lelketből marad valami. Én még ma is azt teszem, amit helyesnek gondolok, és nem izgatnak különösebben mások elvárásai. Mi mindig érzelmeket próbáltunk meg közvetíteni. Dwayne, cEvin és én is az emocionális emberek közé tartoztunk, tartozunk. 1983-as elindulásunkat inkább képzőművészeti, irodalmi hatások inspirálták. Legfontosabb zenei élményünk az SPK volt. Mi ezt a tapasztalathalmazt kombináltuk. Az én személyes célom a bensőmben tomboló önpusztító energiák kiélése volt, egyfajta belső ördögűzés. Főleg az élő koncerteken tudtam megőrizni. Zeneileg Dwayne és a producerünk, Dave Ogilvie érzékésével váltottunk a komplexebb témák felé. Aztán jöttek a legkülönfélébb drogok: újabb váltás. Ám minden történésre úgy tekintek, mint önfel-fedezésem egy másik részletére.

*Számos igen kemény témát érintettél. De még a drogok és zenére gyakorolt hatásuk kibeszélése előtt hadd kérdezzek valami mást. Többek között téged állatjogi aktivistaként is számon tartottak. Mi a helyzet ma?*

Az állatkísérleteket ma is abszolút ellenzem. Az állatok érzelmi világa az emberekével szinte azonos. Tudják, mi a jó és mi a rossz, tudnak szeretni és gyűlölni. A genetikai kutatások és a többi értelmetlen kísérletezgetés csupa szörnyű dolog. Hat milliárd ember él ezen a földön: több mint elég. Számos betegség ellenszere nem lelhető meg állatkísérletek útján. Komoly fenntartásaim vannak. Nincs olyan ember a földön, aki efféle kínzásoknak alávetné magát. Ki szeretne bezárva lenni egy steril laboratóriumban? Ami engem illet, én mindennél jobban szeretem az állatokat.

*És állatjogi aktivistaként számodra elfogadhatatlan, hogy állatokon drogokkal kísérleteznek. Viszont te magadon próbáltál ki ezt-azt. Melyik pont után érezted úgy, maga a Skinny Puppy forog kockán?*

Mindannyian bejárógattuk a magunk útjait. Az első ilyen pillanat akkor jött el, amikor Dwayne túladagolta magát. Borzasztó volt. Én azonban túlságosan is a magam gondjaival voltam elfoglalva ahhoz, hogy rádöbbenjek a tragédia komolyságára. Rengeteg embernek okoztam problémákat és sok-sok fájdalmat a helyzetemmel; tényleg sajnálom. Egyszerűen nem tudtam megszakítani ezt az ördögi kört. Dwayne halálát máig szenvedem. Elveszítettem valakit, akit soha nem sikerült annyira megismernem, amennyire szerettem volna.

*A zenének intenzitása a drog hozadéka?*

Nem áll szándékomban drogpárti nyilatkozatot tenni, ahhoz túl sok szörnyűségen mentem át, de drog nélkül biztos más utat jártunk volna be zenei értelemben... (hosszasan elgondolkodik) Ott van például a *Last Rights* lemez. Iszonyatosan intenzív anyag. Egyszerűen csak túl nagy árat kell

fizetned érte. A drog elpusztít, nem kegyelmez egyetlen pillanatra sem, és én tudom ezt.

*Innen csak egy lépés a The Process. A felvételek során többek között olyan producerekkel dolgoztál, mint Greg Reely és Martin Atkins, miközben az egyedi tervezésű malibui stúdióból visszamenekültél Kanadába, a többi eseményről már nem is beszélve. Most, ennyi év távlatából, még mindig elégedett vagy az anyaggal?*

Üzleti szempontból természetesen nem. (Nevet) Mármint: anyagilag nem érte meg. Előre megkaptunk egy rakás pénzt, és huss. Inkább hagyjuk, hová is lett. Szóval! Ez volt az első lemezünk, amibe rengeteg időt beleöltünk. Az album főleg Dwayne érdeme. Piacra dobásának körülményei nem sok vidámságra adtak okot. Úgy fél évet töltöttünk el abban a malibui házban: egyetlen hosszú rémálom. Ahogy ülsz és nézed a többiek megőrülésének folyamatát. Semmi más, csak tébolyult szarakodás. Drogozás. Számomra a *The Process* reprezentatív felvétel volt és maradt abban az értelemben, mi is az a Skinny Puppy.

*Gondolom, azért akadtak boldogabb időszakok is. Melyik korszakra emlékszel vissza a legszívesebben?*

Sajnos a történet inkább rémtörténet, annyi sötét árnyék vetül rá, de azért néha lesütött ránk a nap. Például a *VIVIsectVI* és a *Too Dark Park* felvételei alatt. És az első néhány év: öröмок, izgalmak. Az első amerikai túrák: még buszunk sem volt, jókat küszködtünk. A német túra is jól sikerült. Fogalmam sincs, leesett-e egyáltalán valakinek a tantusz, mit is akartunk. Rengeteget improvizáltunk, a hangom pedig úgy elveszett az effektek erdejében, hogy még tökéletes angoltudással se nagyon lehetett érteni a szövegeimet. Ha halálomon lennék, és vissza kellene tekintenem erre a korszakra, egy dolog mindenképpen kiemelendő. Az első turné során beugrottunk az anyámhoz, amikor Calgaryba értünk. Leültünk egy hatalmas asztalhoz, ő pedig föltálalta a főztjét. Csodálatosan nyugodt este volt, mindenki a legjobbját adta, mint megannyi tökéletes „fiú” vagy „mostohafiú”. Az biztos, hogy cEvin valami mást idézne föl, de én erre emlékszem a legszívesebben.

*Remélem, végre kiérsz a napra, és jut neked is pár nyugodt év.*

*Domokos Tamás fordítása*



## Két összeesküvő

(Kerrang magazin, 2003. április 12.)

„Hány éves vagy?” hördül rám Jaz Coleman, miközben szinte átdöf tekintetével. „Huszonhat.” „Baszd meg a korodat,” dörög Coleman. „Veszélyes csóka vagyok, húzás innen. Nem érdekel. És nem félek a haláltól. Bekövetkezik, elkerülhetetlenül. Világos? Az eljövetele előtti károkozásom mértéke az, ami számít.”

Március 28-a, Los Angeles – itt már javában tart a nyár. A napfény a Sunset Boulevard pálmáit nyüstöli, a közszemlére bocsátott húst, bikiniket. A Grandmaster Recorders Súdó sötét eneteriőrjében (mélyvörös szőnyegek, sötét faborítás, sötét üvegek, akár valami hajóbelső) guggoló, negyvenes éveit taposó jókora darab férfi (díszes, fekete keleti öltözet, sűrű fekete haj) nagyot szippant a vízipipájából. Vele szemközt kecskeszakállas fiatalember ücsörög, cigarettájával babrál, hamuja az asztalra hullik. Jaz Coleman, a Killing Joke szellemi vezére és Dave Grohl éppen megérdemelt pihenőjüket tartják.

Az első találkozásuk jön szóba. Grohl a Foo Fighters együttesel éppen Új Zélandon lépett föl egy fesztiválon, amikor Coleman odalépett a jámbor virginiaihoz, s megkérdezte, nem volna-e kedve dobosként közreműködni a Killing Joke új, 1978-as londoni megalakulásuk óta 11. stúdió-albumán.

„Egy pubban találkoztunk,” meséli vigyorogva Grohl. „Egyszer csak odajött hozzám egy reverendában. A pulnál ücsörögtem azon gondolkodva, vajon megismerem-e, erre besétál ez az elbaszott pap. Szenzációs helyzet.”

„És Kurt is áldását adta,” gúnyolódik Coleman a maga abszurd módján, ami azért sem meglepő, mert közben egy Chivas Regal társaságát szintén élvezi. „Azon az estén tényleg mindent beleadtunk; sikerült a lehető leggusztustalanabb oldalunkat megmutatnunk.”

Annyira sikerült lerészegedniük (megmagyarázandó Coleman utalását), hogy belekötöttek pár amerikaiba, akikről történetesen kiderült, George Bush hívei.

„Jaz megragadta őket, és éktelen üvöltözésbe kezdett, úgy kellett elrángigálnom onnan, nehogy szétmarcangolja valamelyiket. Aztán megpróbálkozott a bokán harapásával. Végül csak legrugultunk a domb aljára valahogy.”

„Igazán vicces helyzet volt,” hahotázik Coleman (most egy vörösboros palackot szorongat). „Szerencsétlen baszkikáim azt se tudták, mi történik. Ott tényleg minden biztosíték kivágódott. Egyfajta 'lássuk, mi is van odabenn, legbelül a sötétben – az igazi oldalunk'. Hasonló terápiát használunk a Killing Joke esetében. Amikor újra összejöttünk egy hosszabb szünet után, letettem az asztal közepére egy üveg whiskyt, megittuk – előhívandó a szunnyadó démonokat, másnap pedig kezdődött a közös munka.”

Jaz hátraveti a fejét, és ördögien föl kacag. Ha három szóban kellene leírni Coleman személyiségét, mindhárom kilógna az élet szabta keretekből. Amennyiben megadatik, hogy találkozhasson vele az

ember (ami nem könnyű, hiszen szinte meg sem áll Prága, Genova és egy Új-Zélandhoz közeli kicsinyke sziget között), jelenlétének súlya egyszerre lenyűgöző, inspiráló és sokkoló, viselkedése, modora, szenvedélyessége különleges erővel hat, és nem csupán zenéjére, hanem az élet egészére az általános romlás közepette. Klasszikus zenei képzettsége okán zeneszerző/karmester is (mintegy 15 lemez kötődik ezúton nevéhez), jelenleg a Prágai Filharmonikusok alkalmazásában. Nemrég pedig föltűnt Az ördög éve című cseh filmben mint (talán nem meglepő – személyiségének ismeretében) az ördög maga.

Nem beszélve a Killing Joke zenekarról, amit immáron 25 éve vezet. Mindössze néhány együttes harcolta ki magának a jogot a zene történetében, hogy a hangzás megújítóiként emlegessék: ők aligha maradhatnak ki a felsorolásból. Egyszerűbben fogalmazva: Killing Joke nélkül nincs Metallica, Ministry, Nirvana, nincs a kilencvenes évek metálja. Dave Grohl 14 évesen szembesült először zenéjükkel, és onnantól nem volt visszaút.

„A debütáló albumuk életem legmeghatározóbb zenei élményei közé tartozik,” vallja be az elragadtatott Grohl. „Számomra a Killing Joke mindaz, amit fontosnak tartok a zenében – relevancia, melódia, energia és annak közvetítése. Mindenki keresi a maga lemezét, amiben megtalálja a saját testére szabott mondanivalót, zeneiséget, erőt – ami minden más addig hallottól különbözik. A gond csak az, hogy mindenki a lehető legrosszabb helyeken kutakszik. A furcsa az a Jazzel való találkozás és a zenei felvételek elkészítésének egyidejűségében, hogy minden olyan hihetetlenül relevánssá, szinte prófétikus erejűvé válik.”

Néhány nap múlva, védjegyéül szolgáló, festett harci maszkjában, Jaz Coleman föllép a Foo Fighters aucklandi koncertjén, hogy elénekeljen egy Killing Joke számot, a 'Requiem'-et, amit egyébként a csapat rendszeresen előad. Miután Grohl kapott némi ízelítőt az új Killing Joke anyagból, már csak idő kérdése volt, mikor találkozzanak újra; Grohl immáron a dobok mögött ül jó három napja.

Ezen a délutánon egy az orra elé kifeszített, a strandon meztelenül pózoló nőt ábrázoló törölköző előtt doboló Grohl följátszotta a *The House That Pain Built* dobtémáját, és nem bánja, hogy ebben a minőségében tartanak rá igényt. Az új Killing Joke album jórészt Londonban készült Coleman, Geordie és az időnként egymást cserélő két basszusgitáros, Youth és Paul Raven segítségével.

A helyzet iróniáját az adja, hogy még sosem találkoztak idén január előtt, de éppen találkozhattak volna úgy egy évtizeddel ezelőtt... a bíróságon. A Killing Joke ugyanis beperelte a Nirvanát azt kifogásolva, hogy ellopták egyik számuk gitártémáját (*Eighties /Killing Joke/ – Come As You Are /Nirvana/ – A lopás ténye több mint nyilvánvaló – a szerk. és a ford.).* Mára mindketten úgy gondolják, ez már a múlt.

„Végül megtudjuk, kik is vagyunk,” zendít rá Coleman ünnepélyes hangon. „Mi vagyunk a kibaszott keresztapák, a nagyapák. És mi azt mondjuk, baszd meg. Nekem még mindig van egy csapatom. Még mindig. Megesünk élve. Hehehehehe. Ők az én kis szörnyűséges birkanyájam, elmondanám.”

Nem egészen tiszta számomra, mit is akart mondani ezzel, de Grohl bölcsen bólogat, majd azt mondja, „Így igaz”. Dave, mit jelent számodra annak az együttesnek a tagjává lenni, amelyikért olyan régóta rajongsz?



„KIBASZOTTUL A CSALÁD TAGJA TE ELBASZOTT KRETÉN!” üvölt az arcomba Coleman. „CSALÁDTAG, CSALÁDTAG, CSALÁDTAG. Tiszta?” Tiszta.

„Annyi emberrel találkozol az életben, akikről igazi megtiszteltetés, hogy az életük részévé válhatsz,” teszi hozzá Grohl. „Rádásul én szeretem az elbaszott örülteket, akárcsak a ...”

„Pakikat!” üvölti közbe Coleman egy indiai anya gyermekeként. „A pakikat,” ismétli meg vigyorogva Grohl. „Ha, ha,” vág közbe gúnyos ábrázattal Coleman. „Egy pillanat.”

Miközben arra várunk, hogy befejeződjék Grohl fotózgatása az újság számára, két szakadt külsejű, bozontos hajú, kecskeszakállas fickó tűnik föl a láthatáron, és egy videókamerát szögeznek Coleman-re, aki hátravetett fejjel és fölemelt állal kezd végeláthatatlannak tűnő szónoklatba a világ állapotáról. Később kiderül, e kettő Coleman saját használatú, afféle házvideószerű kamerás rögzítésére szerződött.

„Ha az emberiség megússza a következő évet, egész jó eséllyel pályázunk a hosszabb túlélésre,” kezdi. „Azt hiszem, mindez tökéletesen iszonytató. Belőlem még a szart is kiszorítja a félsz. Kaotikus, kaotikus állapotok uralkodnak, miközben én visszavonulhatok a magam kis paradicsomi szigetcskéjére, ahol elhorgászgatok a csodálatos lányaimmal. De érzem, ez a megfelelő pillanat újra belevágni a Killing Joke-ba. Muszáj.”

„Dave-vel A gonosz tengelye címet szeretnénk adni a lemeznek,” fordul felém. „Ez a kor az Amerikai Birodalom hajnala. Átvesszük a hatalmat a világ fölött. Ez történik most, mi pedig itt vagyunk a kibaszott ellenség barlangjában. Sosem gondoltam volna, hogy eljőhet ez a nap.”

Amikor Jaz Coleman beszél, ami az együtt eltöltött idő 99 százaléka, csak úgy áradnak belőle a szavak, a nevetés és a féktelen érzelmek: büszkeség, szomorúság, düh, kín és gyönyör. Beszéd közben gyakran tart szünetet a drámaiság fokozása érdekében, mélyen a szemedbe néz, hogy kifürkésze, érted-e, amit mond, majd széles vigyorra görbül a szája. Ekkor biztosan valami poén következik. Közben az operatőr egyre csak filmez, és mosolyogva keresni kezdi a tekintetem, amikor úgy érzi, Coleman fölkaprikázza magát, vagy éppen kitörni készül.

„Talán egy jókora pofon kell nekünk,” folytatja Coleman megfontoltan. „És épp most indul útjára egy jó kis kibaszott pofon. A gonosz erői olyan irányból lendültek támadásba, amelyikből sosem gondoltuk volna. Nyugatról. Azok a kormányok, amiket mi kormányoknak gondolunk, egyszerű bábok.”

„Fél életem a Killing Joke-ban telt el,” mondja némi szenvedélyességgel, „de ez most afféle harc. Az utolsó csata. Látni fogjuk a poklot itt, a földön. Az elképzelhetetlen táru majd szemeink elé az elkövetkezendő 48 hónapban. A világ örökre megváltozik.”

Megkérdézem, hogy prófétának látja-e magát.

„Nem. Amit én látok, az a profit,” vág vissza, majd üvöltésbe csap át.

„BASZÓDJ MEG. NE PRÓBÁLJ PIEDESZTÁLRA ÁLLÍTANI. NEKEM NEM JÖN BE EZ A SZAR-SÁG. ÉN PONT AZÉRT MENTEM BELE EBBE AZ EGÉSZBE, MERT NEM AKAROK KIBASZOTT PRÓFÉTÁKAT LÁTNÍ.”



„De annyira felbőszített mindaz, amit az elmúlt öt évben tapasztaltam, hogy úgy döntöttem, papnak állok,” vigyorog rám. „Legalább nem cseszik el a gyerekeidet, ha? Már ki is jelölték az egyházközségemet a következő évre; igazán vicces helyzet: lesz ott pár komolyabb buli.”

Odakint lassan LA kék egén a sötétség lesz az úr. Lejárt az interjúra szánt időnk, Dave Grohl visszatért a dobucscs mögé befejezni a dolgát, Coleman pedig egy üveg Grand Royalon keresztül mered rám, amit éppen most készül kinyitni. Még nem fejezte be mondandóját. Meglehet, gonosz, sötét idők jönnek, az emberiség mégis felébred tetszhalott állapotából egy napon.

„Hidd csak el,” suttog drámaian, „már régóta ismerjük a válaszokat. A természet újjáéledéséről, az éonok szerepéről, az életünkre gyakorolt hatásukról. Büszke vagyok a Killing Joke-ban teljesített szolgálatra. Tizenévesként vágtam bele; azt hiszem, nagyszerűségünk a fölfoghatóság határain túlra mutat. 24 év. Amikor bandák ezrei számára válsz viszonyítási ponttá, már tudod, hogy győztél. Szarj a palotákra, a tökeid ügyis a kezünkben vannak. (Magyarul nem visszaadható utalás a Sex Pistolsra – a ford.)”

„Az öbölben tűzijáték/ Otthon pezsgősüveg durrant/ De az üzlet és Hollywood csak zakatol tovább” – énekelte Coleman az America című számban még 1990-ben. Tizenhárom évvel később ismét átélhetjük mindezt.

Éjjeli egy óra. Jaz Coleman kicsit elázva ücsörög a Standard Hotel úszómedencéjénél: alant az éjszakai LA lélegzetelállító panorámája. Körülötte megannyi szőke, napbarnított, hibátlan külsejű ember cseverészik az élet gyönyöreinek forrásairól. Néhány ezer mérfölddel arrébb az iraki lakosság éppen amerikai és brit bombák áldásaiban részesül.

„Mit csinálsz, ember?” mordul rám Coleman, amikor megpillant.

„Ööö, megyek aludni.”

„Arra bőven lesz időd, ha meghaltál,” vigyorog rám a szokott módján.

Csak hogy sikerüljön fogni a poént:

- A Killing Joke 1978-ban alakult Nyugat Londonban. Többek között a Metallica, a Foo Fighters és a Fugazi is földolgozta számaikat alapvető zenei hatásként jelölve meg őket.
- Jaz Coleman egyszer kijelentette, addig nem nyúl jogdíjaihoz, amíg nem futja egy magánhad-seregére. Szerencsére később meggondolta magát.
- A nyolcvanas évek végén az apokalipszis eljöveteletől való félelmében Coleman és Geordie Izlandra költözött, hogy ott várják ki a véget. A végén Björk első együttese, a The Sugarcubes környékén kötöttek ki.
- Miután egyik poszterükön Pius (XII. – a ford.) pápa éppen megáld néhány, náci egyenruhába öltözött embert, az együttes glasgowi föllépését betiltották.
- A Killing Joke tagjai nem különösebben rajonganak az újságírókért. Egyik alkalommal Jaz Coleman a saját maga kreálta nyelven beszélt végig egy interjút, máskor pedig közösen be-ragasztószalagozták egy újságíró száját, mivel túlságosan együgyű kérdésekkel hozakodott elő.
- A nyolcvanas évek végén Youth elmegyógyintézetben végezte, miután egy túlpörgetett acid trip során föl-alá kezdett lófrálni a londoni Kings Roadon markaiban egy-egy égő papírpénzkupaccal. Később sikerült visszatérnie a szakmába, mint producer (Tom Jones, The Verve stb.).
- Geordie brahiból jelentkezett a Faith No More megüresedett gitárosi posztjára Jim Martin

- távoztása után. Amikor jelezték neki, hogy övé a gitáros szerepe, Geordie így utasította vissza őket, „Az én városi lelkemnek ti túlságosan is kültelkiek vagytok. Még álmomban sem dolgoznék veletek.”
- Miután sikerült megkenni az egyiptomi Kulturális Minisztérium illetékeseit, az 1994-es *Pandemonium* album egyes számait a három napra megkapott királyi sírkamrában vették föl az egyik nagy piramis belsejében.
  - Jaz Coleman úgy segítette a gondolatot, miszerint ültessék át az új-zélandi himnusz szövegét maori nyelvre, hogy arra kérte Hinewehi Mohi énekesnőt az 1999-es rögbi világbajnokság megnyitóján, énekelje el a himnusz anyanyelvén.
  - Jaz Coleman eredeti keresztnéve Jeremy. De azt ajánljuk, soha ne hívják így, ha nem akarják végig sérteni, és ezért az átkok tengerébe fulladni. Előre szóltunk.

*Domokos Tamás fordítása*

## Amit Sven igazán megtanulhatna tőlem

Egy nemzeti tizenegy irányításához nagyjából ugyanúgy kell hozzáállni, mint együttesemhez, a The Fallhoz. A főnöknek fenn kell tartania azt a bizonyos távolságot, legyen szó akár focistákról, akár zenészekről. Ha koncertkörútra megyünk, én mindig a busz hátuljában ülök. Jóban vagyunk, de semmi bratyizgatás. Leülhetünk egy-két sörre, de nem járunk össze, semmi családlátogatás.

Az embereid elkényelmesedése veszélyes dolog, mert ha ebbe az irányba kezdenek haladni a dolgok, kizárt, hogy a csúcsformájukat hozzák. Ez a meló nem egy életre szól. Én a The Fallt két-három évente újjászervezendő focicsapatnak tekintem. Mindig eljön a pillanat, amikor új közép-csatárt kell igazolnom. Szeretem, ha erős a kispad, és onnan bárki képes beugrani, mert nem tudhatja az ember, mikor kerül vészhelyzetbe. (Mark E. Smith jelenleg az államokban, beugró zenészekkel turnézik, mivel a gitáros, a dobos és a basszista azon, mintegy 50 ex-The Fall tag sorát gyarapítja, akik szomorúan, ám hirtelenjében hagyták ott a bandát.)

A jó menedzser kemény, de nem ostoba. Nemrég találkoztam Stuart Pearce-szel, a Manchester City menedzserével az amsterdami reptér transzferbuszán. Kemény fából faragták. Néhány tag oda-ment jópofáskodni hozzá, de ő nem hatódott meg, olyan „majd meglátjátok, mit kaptok tőlem” ábrázattal fogadta őket. Pearce remek fickó, Kevin Keegan viszont ki nem állhattam. Egyszer láttam a tévében, ahogy a City menedzszeréként odamegy a Newcastle rajongóihoz kezét rázni velük. A játékosai döbbsen bánták a jelenetet. Nem csoda, hogy sosem tudták legyőzni a Newcastle-t vagy a Liverpoolt.

Az angol csapat jelenlegi állapotában nevetséges. Egy halom szupersztár olyan, mint egy supergroup. Mintha összeverbuválnád Britannia legjobb gitárosát, dobosát és énekesét, aztán elvárná, hogy ne valami prog-rock szíruppal hozakodjanak elő. Képtelenség: ez a csapat sosem lesz képes kiadni magából a maximumot. Tudom. Nézd, Sir Alf Ramsey (az 1966-os világbajnok csapat trénera) – soem szerettk érte igazán – mindig a másodosztályból válogatta össze a hátvédjeit. Fogta a játékosait, összegyúrta őket, mint én a zenéseimet. Gordon Banks, a kapus a Stoke Cityt, az első osztály egyik sereghajtóját erősítette. A vébé évében a Stoke City kapta a legtöbb gólt. Mégis működött a dolog. Olyan kapus kell, akit minden héten véresre lövöldöznek! Nem az Arsenal, a Spurs vagy tudom is én melyik csapat kapusa kell oda, aki a legtöbb meccset végig-ácsorogja. Néha előrukkolhat egy-két szenzációs védéssel, de egy rakás lengyel ellen, akiket otthon a kivégzőosztag vár, ha nem találhatnak be? Ellenük nem fog menni.

Ne feledjétek, nekem nem is Angliáról kellene magyaráznom. A feleségem görög, és amikor a 2004-es Eb-n megnyerték a nyitómeccsüket, azt mondtam, „Nyomás a fogadóirodába!” Nem mentünk el, de én megérezem az ilyesmit. Két haverom föltett 500 fontot kétszázötven az egyhez. A görögök megnyerték, mire a feleségem teljesen megtévelyedett. Meg egy görög zászlót is fölvtunk az előkertben. Jócskán megugrott a népszerűségünk azon a héten.

Mark E. Smith (1957. március 7.), a The Fall frontembere 19 éves korában alapította együttesét, miután kimaradt a főiskoláról. Hamarosan hátat fordított munkahelyének a salfordi dokkvilágban (ahol állítólag gyakran elsuhant robogóján Ian Curtis mellett), és csak az Albert Camus regénye (az egyik próbára a dobos éppen A bukás egy példányával érkezett – innen a név) hatására elnevezett bandának élt. A csapat hamarosan a híres rádiós, John Peel egyik kedvencévé nőtte ki magát.

Az azóta is töretlen energikussággal alkotó Smith sajátos lírájának legfontosabb előzményeiként Wyndham Lewist, H. P. Lovecraftot és Philip K. Dicket nevezte meg.



## Musz Musz, a nyulacska

Ebben a kisállat-kereskedésben melóztam. Néha a díszhalas részleg iránt vágyakoztam, hogy kipeccázhassem a rengeteg döglött halat. Több kipurcant állat lebegett a vízfelszínen, mint élő. Beslattyognék szombaton, eltakarítanám a szart meg minden mocskot, s legalább a bolti populáció fele kampó, teljesen kiszáradt lenne. Az összes rágszáló mumifikálódva, semmi életlendület nincs bennük, ám a bomlás jelei nem mutatkoznak. Voltaképpen kiszikkadtak, s a legreménytelőbb arc-kifejezéssel a pofázmányukon távoztak mindannyian az örök vadászmezőkre. Megannyi múmia, amint látod. Mint amikor előkapartak valami múmiát, „Ő istenem, egy emberi lény teljesen befászlizva, tuti múmia lehet”. Tényleg, mikor elevenen eltemették azokat a csörikáimat, mert gázosan néztek ki, s a szájukat örökre betapasztották. Elképzelem őket elfúló sikolyaik meg a többi közepette. „Én vagyok a kibaszott uralkodók, rohadt korcsok! Nem hagyhattok idelenn! Visszajövök egy másik életben, és szétcseszlek benneteket!”

Szerencsétlenül vergődő állatok jobbra és balra, hát azért csak beugranék a hét folyamán meg a hétvégéken, bejönnék és megtenném, ami tőlem telhető. Én voltam ott az egyetlen igazi alkalmazott, no meg rajtam kívül a barátom, Ian. Szóval szombatonként bepattannánk ide, s hapsikáim, az összes itteni szerencsétlenül dögrovason lenne, bezony a jó öreg Skip főnököt is ki kell segíteni, mert akinek eladta, úgy tűnik, képtelen a gondokkal megbirkózni. Ki kellett fundálnunk ezerféle hazugságot, mivel nem tudtunk minden ketrecet kipucolni akkorra, mikor az első vásárlók betoppantak. Ez az oka, hogy felfedeztük az Ausztráliai Szunnyadó Patkányt. Egy hölgy lépett be, s az egyik rágszálós ketrecben pont aszalódott két élettelen patkány. Egy másik meg éppen lakmározott belőlük. „Hé, kiadós ingyenkaja a sarokban.” Ez a nőci bejött és megszólalt, „Bocsánat uraim, hm, azt hiszem, két egyed megdöglött.”

Én persze igyekeztem kisütni valami elfogadható indokot, olyasmit, hogy „Nos, hát...” Aztán Ian elmosolyodott, majd azt mondta, „Azok Ausztráliai Szunnyadó Patkányok. Nagyon méltóságosak...”. Erre felemelte az egyik merev testet és így szólt, „Látja, kicsattan az egészségtől”.

Az asszonyág nem hagyta annyiban, „Ő tényleg, nekem viszont élettelennek tűnik”.

„Tudom én, hogy rengeteg ember megzavarodik egy pillanatra. Ezek nem feltétlenül a legtökéletesebb kedvencek, bár mi szívesen áruljuk őket. A hagyományosabbja rohángszik eszetlenül a ketrecben, ám ez a két példány megérzi az aggasztó szagokat. A rothadó állatokét. Biza, a jó öreg régi vágású Ausztráliai Szunnyadó Patkányok.” S a hölgy feladta. Ian briliáns volt.

Állandóan átvértük az érdeklődőket. „Elnézést uram, kezdte egy fiatalember, mintha négy döglött aranyhalat látnék amott. Nem kellene eltávolítani őket az akváriumból?”

„Jaj dehogy, nem, nem, nem, nem, nem. Abszolút virgoncak. Csak a felszínre úsztak, várják az eledelüket. Tudja, felvitorláztak, mert közel akarnak lenni a táplálékhoz. Azért csinálnak így. Makkegészséges és mohó halacsák.”

Húsvét környékén szereztünk harmincöt nyulat, eladtuk mindet, de hétfőre húszat visszahoztak, mert mindegyik a végét járta. S miért haldokoltak? Mert a vásárlók rá se hederítettek a fiatal eladósráca, aki tájékoztatott mindenkit, legyenek szívesek Purina pelyhesített nyúleledellel etetni őket, ne répával, salátalevéellel. Egyik sem a Tapsi Hapsi. A házasított nyuszik képtelenek sárgarépan élni, lehetetlenség megemésztetniük, s miután szegény párok bemaajszolják a répát, nem tudják feldolgozni, hatalmas darabokat préselnek ki, amelyek belülről felhasogatják a testüket. Mintha eltévedt repeszdarabok vágódának ki a valagdból. Úgy néznél ki, mint Nancy Reagan a vége felé.

Az egyik nyulat visszahozták, s minden összezavarodott. A répa átsüvített rajta, s a mama,

aki a gyerekeinek ajándékozta, felbőszült. Komplettről volt, Musz Musznak nevezte a jószágot. Ilyeneket mondogatott: „Ő Musz Musz, a nyulacska. Nem tarthatjuk tovább magunknál. Musz Musz betegeskedik.” Bár Musz Musz viszonylag jól tartotta magát. Amikor a nyuszik kornyadoznak, a ketrecük vagy a kamra sarkában gubbasztanak. Kiül a fájdalom az ábrázatukra.

Szóval behozták Musz Muszt, és lan meg én igyekeztünk nem beleröhögni a hölgy arcába. Cipelte Musz Muszt a cédrusforgácsokkal teli ketrecében, mindkét oldalán egy-egy gyerek, akik értetlenkedtek, „Tényleg el kell búcsúznunk Musz Musztól?”

„Drágáim, nem tarthatjuk meg. Kérem, vegyék vissza Musz Muszt.” Én erre azt válaszoltam, „Rendben, de tudja, a főnök utasítására nincs visszatérítés”.

„Nem akarom vissza a pénzt. Csak azt szeretném, ha gondját viselnék, jó dolga lenne itt. Szeretjük Musz Muszt.”

A kölykök bólogattak, „Szeretjük Musz Muszt”.

Így hát én, „Oké, visszavesszük. Később találkozunk”. Aztán a két csemete meg a tébolyult asszonyosság lelépett. Előttünk Musz Musz, s megszólalok, „lan”, „Igen” feleli ő.

Kérdezem, „Tudod mi van az emeleten a nagy python terráriumában?”

Válaszol, „Egy nagy python talán?”

„Bizony ám. S azt hiszem, koplal.”

„Javasolom, gyerünk, etessük meg a pythont Musz Musszal.” A pythonoknak sem árt táplálkozniuk. Kivettem Musz Muszt a ketrecéből, s jól megcsavarintottam a fejét, miközben határozottan rántottam egyet a nyakicáján. Musz Musz nem tudta, mi csapott le rá. Csigolyatörés. Kicsináltam a rágcslálók rendjébe tartozó pici seggét.

Megadom a magyarázatot, miért szakasztottam élete fonalát. Mi szeretnél jobban, ha Musz Musz helyében volnál: kinyuvasztalak villámgyorsan, vagy megragadlak elevenen, s behajítalak egy hatalmas kígyó hajlékába, ahol jó öt percen át üldözik a remegő hátsódat körbe-körbe, harapós fogak csapnak le rád a méreteidnek megfelelő erősséggel, megragadnak, összeroppantanak, a szart is kiszorítva belőled, addig gúvasztva a szemed, amíg meggebedsz. Öt fergeteges percet vesz igénybe. Ezt kívánnád, vagy engednéd, hadd csapjam le én a pilácsot?

Na, kinyírtam Musz Muszt, s vittem fel az emeleti találkozóra Mr. Pythonnal. Kinyílt az üzlet ajtaja. A dilis mama meg a két gyerkőc jött vissza. Musz Muszt a hátam mögé rejtettem. „Meg gondoltuk magunkat, Musz Muszt akarjuk.”

Jól hallottam? „Á, tudja, maga nem afféle nyúlkedvelő. lan, a hölgy inkább aranyhal érdeklődésű. Asszem, egyetértesz. Asszonyom, tudnék ajánlani önnek egy akváriumot, három aranyhallal, ingyen teletöltve vízzel. Amire magának valóban szüksége van, hogy aranyhala legyen. Nem látszik igazán nyúlpártinak. Díszhal illik magához, s mi most elindítjuk ezen az úton. lan, miért nem kíséred fel az emeletre, miért nem mutatod meg önagságának széles aranyhal választékunkat?”

„Musz Muszt kérem vissza. Hol találom Musz Muszt?” Nem akart lekopni. Hát ez az a pillanat, amikor a 9-től 5-ig tartó, rémesen fizetett meló művészetté nemesül. Elé tartottam Musz Muszt. Valóban feldobta a tappancsát. „Édes istenem! Musz Musz! Musz Musz!” A jó öreg „ez egy Auszt-ráliai Szunnyadó Belga Nyuszi” trükk nem működött, mert Musz Musz nyaka tényleg kitekerve és szívárog a vér az orrocskájából. Musz Musznak tényleg kampec.

Azt mondom, „Fogja Musz Muszt. Beteheti a ketrecébe és viheti a bűdös francba”. A nőci teljesen begőzölt. Szívből utált. Azért elmagyaráztam, „Nos, maga átadta megőrzésre, én viszont a python felügyeletére bíztam” – Erre mindenféle nevekkal illetett, azután elhúzott. Sosem láttuk többé.



## Vak

Egyedül vagyok. Érzem a rám szegeződő pillantásokat. Szám kipecskelve. Vizelettel átitatott rongyot tömtek bele (az én vizeletem?). Szemeim azt sóvárogják, történjen már valami. Rendelkezem az időmmel, nem fogom hát figyelemre méltatni. Szétmállanék. Kezei a combom belső oldalán, ajkai az ágyékomra tapadnak. Kiszippant magamból, bele a szobába, egyenesen önmagába. Semlegesítem magam, mielőtt készen állnék önmagammá válni általa. Hátamon fekszem a földön, teste hatalmas száj a testem körül. Arca megkülönböztethetetlen a mennyezettől. Fogalmam sincs, a szoba része vagyok, az ő testének eleme, vagy saját egységemről választottam le, s megszűntem létezni, öntudatra ébredve, mielőtt magáévá tett. Alámerültem. Vízet belélegezve. Telítődtem. Összesűrítődtem. Testem kitölti a szobát. Életem továbbúszik, amint magamba préselem őt. Körülölel a nyelve. Testét a testem elpusztítására használom.

*Virág Zoltán fordítása*

## Szajha

Várom, hogy valaki meghágjon. Négykézláb állok. Meztelen fenekem az égnek mered az öltönyös alakokkal teli szobában. Üzletember cipőjük tisztán ragyog, arcom eltorzult tükörképe villózik benne, amikor lenyomnak, hogy nyalogassam. Magam választottam ezt a pozitúrát, mert élvezem az önlefokozás árán megszerezhető hatalmat. Ezek a fickók persze azt gondolják, nem érek többet a puszta húsnál, amelynek fölényével rendelkezem. Egymás után a seggembe ürítik a magjukat. Mámorít a kínzásom közbeni gyönyörűkből kinyerhető fájdalom. Miután végeztek, leköpnék, azután felöltöztetnek és kilöknek az ajtón. Hazafelé a taxiban a verítékem meg a segglyukam nyirkában tocsogok és párolódom. Izgat a gondolat, hogy a sofőr ugyanazt az illatot érzi. Mikor biztonságban fölérök az apartmanomba, egy serpenyő fölé guggolok, beleürítem a spermájukat és a székletemet. Hagyom lassú tűzön felmelegedni, s borral összerottyantom. Falatozás közben gondolatban újra meg újra lepörgetem a jelenetet, bekebelezve az összes férfit, egyiket a másik után.

*Virág Zoltán fordítása*

## Megkeresztelt

Elnyújtózva fekszik az ágyon, nyál és sperma csordogál a szájából. Combjai között töcsává gyúlik össze a vér meg az ondó. Hasa felemelkedik, leereszkedik, felemelkedik, leereszkedik. Egyébként élettelennek látszik. Az ágy melletti fotelban ülök felöltözve, cigarettázva, az arcát fürkészsze. Azt mondja: „Szólok, amikor nekem elég, nem kellett volna abbahagynod, nem kellett volna abbahagynod”. Képtelennek tűnik a mozgásra, megpróbál felkelni, emeli a fejét, de visszahanyatlik, látszólag beletörődve elerőtlenedésébe. Így válaszolok: „Nem én voltam. Nem voltam itt. Ki baszott meg? Ki volt az picca? Kinek a faszát szoptad az imént? Kinek a farka járt éppen a valagadban?” Mikor elszívom a cigimét, levetve a ruháimat ráfekszem, és erősen a lyukába feszülök.

*Virág Zoltán fordítása*



## A csapda

Mikor megpillantom magam a tükörben, melegség önti el az arcom. Magabiztos vagyok, az idő kizökkent, és hirtelen nyomon veszik a tükörből: Immár valaki más áll előtte, aki a helyembe próbál lépni. Amint behunom a szemeim, még leigázzák a testemet, ezért nyitva kell tartanom őket. Tegnap véletlenszerűen átpörgettem a telefonkönyvet, hogy kipécézzek érdekesnek tűnő férfinévket, feltárcsáztam mindet azt kérve, ugorjanak be hozzám és dugjanak meg. Egyikük végül vállalta. Mikor az ajtóm elé érkezett, a zárat kinyitottam, de a láncot beakasztva hagytam. Láthatott hálóingben. Testalkata passzolt a hangjához, mely durván és nyersen kongott a telefonban. Magas és szőrös volt. Kormos képű, ragyás arcú. Lapátkezű: Azt akartam, örökre kiszorítsa belőlem a szuszt. Beengedtem. Meztelenül, hasamon fekvé kinyújtóztam a padlón, reménykedve, talán felfogja, mennyire sebezhető vagyok, s megöl engem. Ehelyett finoman megcsókolta a nyakszirtemet, s óvatosan belém hatolt. Próbáltam izegni-mozogni, hevesen ficáncolni, hátha bedühödik rám, s halálra kínoz. Ám erre lekonyult a farka, majd szabadkozni kezdett. Felkeltem, végigmértem, mintha egy haszontalan, gügye kisgyerek lenne, s mondtam, hogy húzzon el. A tükörhöz léptem. Dörzsölgettem a melleimet, a bimbóimat a számba vettem, órákig szopogattam, nyalogattam. Elvesztettem a fejem. Nem tudtam, hol vagyok. Képtelen voltam uralni a testem. Fogalmam sem volt, ki lehetek. Végleg eltöröltté akartam válni. Elnyelődni a pinámban.

*Virág Zoltán fordítása*



Ritmusok és rítusok,  
harmóniák és energiák





## „Csócsáld a ritmust a rágómon”

(Az amerikai punk: genealógia és tiniesztétika)

„A Burger Kingben találkoztunk  
A kólagépnél egymásba zúgtunk  
Írány a kocsival a belváros  
Ott lógnak a srácok  
Majd a Coney Island volt soron  
Egy sétahajón, aztán ugyanaz újra  
Ő már összeforrt örökre velem,  
Mert ő az én nagy szerelmem,  
Bizony  
Oh yeah”

(The Ramones, *Oh, Oh, I Love Her So*, 1977)

## „Szóval, én tojok a történelemre, ugyanis az nem az én helyem”

A híres brit történész, E. H. Carrt valószínűleg soha senki sem képzelte el őrült rock'n'roll rajongóként – túl gyors az élethez, túl fiatal a halálhoz. Noha Carrt soha nem szúrták ki, amint éppen a Marquee Clubban pogózik a legutóbbi Adverts sláger és némi segédanyag segítségével, ám a történelem természetével kapcsolatos megfigyelései igen hasznosak, ha meg akarjuk érteni, hogyan próbálták bizonyos narratívák kiküzdeni maguknak a vitathatatlan érvényű beszámoló rangját a punk rock-elemzések közül.

Carr szerint a történelmi gyakorlat elsősorban nem alapvető igazságok előre mutató irányú összegyűjtése, hanem inkább egy aktív válogatási eljárás. A történész nem egy megalapozott tényhalmaz kurátora, hanem interpretációs és ítéletalkotási technikák gyakorlója – egy olyan folyamat része, amely elkerülhetetlenül viták és ellentmondások ködébe burkolódik. És történelmi viták aligha voltak elkeseredettebbek, mint a hetvenes évek történéseinek föltárása során. Peter Marsh 1977-es, korai olvasata a brit punkról – 'segélyért sorbanállók rockja': egy vigasztalan, ki-  
semmizett generáció hangja – hamar elveszítette hitelét, jókora tévedésnek vélték. Simon Frith (1978) beszámolója már pontosabb képet kívánt adni a punkon belüli bohém vonal, illetve a brit radikális művészeti hagyományban elfoglalt helyének föltárásával. Greil Marcus (1989) kissé hóbortos spekulációi a Sex Pistols és az európai művészlázadók kapcsolatairól is kaptak bőven hideget, meleget. Egy különösen szenvedélyes kritikában például Stewart Home (1995) azért támad neki, mert szerinte Marcus „értelmiségi sznobok cinkosa” azáltal, hogy számos történelmi csúsztatás és a szellemi kifinomultság hiánya jellemzi. John Lydon sem volt elragadtatva azon kísérletezgetéstől, hogy egy kalap alá vegyék a punkot a new yorki bohémarmadával: egyszerűen baromságnak nevezte Marcus téziseit – félrevezető fantáziálgatás kávéházi forradalmárok számára.

Mindezzel ellentétben úgy tűnik, igen nagy az egyetértés az amerikai punk családja meg-  
rajzolásakor. Clinton Heylin *From the Velvets to the Voidoids* (1993) című munkája a köz-  
megegyezés alapművévé nőtte ki magát az amerikai punk történetészek között. Heylin az amerikai  
punk kialakulása szempontjából számos fontos pillanatot rögzít. A hetvenes évek elején jó néhány  
fontos, példaadó előzenekar tűnik föl – elsősorban a detriti MC5 és a The Stooges a maguk

éres dühével, a meztelen intenzitással tomboló Modern Lovers Bostonból, illetve a new yorki előőr, amelyik Andy Warhol és a Velvet Underground körül kezdett csoportosulni a maga kései glam-trash gyümölcseivel, mint a New York Dolls és Wayne County. Heylin két nagyobb hullámot vél fölfedezni. Az elsőhöz köthető zenekarok 1973-74-ben indultak útjukra az olyan New York-i klubokban, mint a Max's Kansas City és a CBGB (Television, Patti Smith, The Ramones, Blondie), illetve Clevelandben (The Mirrors, The Electric Eels, Rocket From The Tombs). A második hullám nem sokkal később gyűrűzött be New Yorkban az egyre nagyobb közönségre leelő őszenekezők hozzáadékaiként (legismertebb közülük a Talking Heads) vagy leágazásaként (The Heartbreakers, Richard Hell And The Voidoids, Pere Ubu, Dead Boys).

Heylin aprólékosan összeállított, impozáns beszámolója a korról igen komoly elismerésre tarthat számat. Azonban néha ő is belesik a részrehajlás és a szelektálás csapdáiba. Főleg két területen tűnik felületesnek. Persze, először is, érthető Heylin érdeklődése a New York-i underground művészszcéna iránt, ám túlzottan is rájuk hagyatkozik alábecsülve egyéb, kevésbé avantgarde hatások jelenlétét. Főleg a *Prepunk história egy postpunk világ számára* című részben tesz kevés említést a hatvanas évek surf, garage and fuzz bandáiról, amik sok amerikai punk művész nézeteit és hozzáállását alapozták meg. Másodsorban pedig Heylin ellentétpárja, a „művészi tömeg” (Patti Smith, Television, Pere Ubu, Talking Heads, Suicide) és a „fuck art, let's rock!” mentalitás (Dictators, Ramones, Blondie, Dead Boys) szembeállítását nem csupán leegyszerűsítés, hanem veszélyes is, amennyiben egy hierarchia fölállításához vezet; fölértékeli az előbbi, ezek „komoly, kreatív művészek”, míg az utóbbiak, igaz, kimondatlanul, kispályások, akik jókor voltak jó helyen.

Végül is tehát az amerikai punkra jellemző „pop-szenzibilitás” az a tétel, ami körültekintőbb vizsgálódást érdemel. Több odafigyelést kaphatnának az olyan művészek (Dictators, Ramones, Blondie, Johnny Thunders), akik több irányból gyűjtötték be zenei mintáikat, nemcsak a progresszív rock utáni kimaradóktól, mint a Stooges vagy az MC5, hanem a pop örökségét is számba vették kezdve az ötvenes évek térdzoknis lánycsapataitól a hatvanas évek surf, „frat rock” és garage bandáiig. És persze miközben a „fuck art, let's rock!” brigád aligha töltötte idejét az egzisztencialista filozófia vagy a konceptualizmus kérdéseinek rágódva, más szempontból viszont alapvető jelentőséggel bír. Elsősorban ők a gonoszok abszurd mesterei – egy esztétikai kódrendszer kijelölői, amit Andy Medhurst a következőképpen definiált: „játékos, ügyes, önreflexív komédiázás”. Az amerikai popkultúra alagsorának fosztogatóiként a Dictators és a Ramones teremtették meg a külvárosi kamasztömeg játékosan ironikus művészi egyvelegét. A tinédzser mindennapok sztereotípiáit és ikonográfiáját – az önbizalomtól duzzadó amerikai fogyasztói kultúrából kinövő egyik nagy mitológia – egyidőben ünnepelték meggyőző önfeledtséggel és tették kíméletlen paródia tárgyává.

### „Vasárnap Örömvölgyben”: a külvárosi tinédzsertársadalom mitológiája és zenéje

A „punk rock” címke nem túl találó, aligha igazítja útba az embert. Erőltetett, mesterkélt kategória, amely teljesen elkenődik a különféle műfajok, alműfajok között: mondhatni nem feltart, hanem elrejt. Hasonlóan (Stewart Home megfigyelései szerint) a punk folyékonyága, képlekenysége és alaktalansága okán az eredet fix pontjainak kijelölése meglehetősen reménytelen feladatnak tűnik. Tehát ha meg akarjuk érteni a tinédzser esztétika fogalmát, ami a punk pop iránti érzékenységeinek alapja, ideje végigjárunk az ötvenes-havanas évek amerikai, zöld pázsitos külvárosait, hiszen itt ütötték föl a fejüket a punk közvetlen (surf, garage, fuzz) elődei. Itt születik meg a „tinédzser” is. Az amerikai kamaszélet mitikus verziója, a „tinédzser” magába foglalta a fogyasztói társadalom hedonisztikus fantazmagóriáit a meg nem zabolázott gyönyörről, szabadidős tevékenységekről és a felelősségektől mentes szórakozásról – képek és sztereotípiák sorozata, amiket a punk egyszerre imádozott és ócsárolt.

A tinédzser mitológia az 1945 utáni fehér középosztály mélyreható gazdasági és társadalmi



változásainak mátrixából keletkezett. A tradicionális középosztálybeli értékek, kemény munka, visszafogottság, kuporgatás (ez már a húszas években is idejét múltnak tűnt) teljesen anakronisztikus fogalmakká váltak a fogyasztás és azonnali kielégülés kapitalista államában. Az egyre fejlődő középosztálybeli külvárosok (1950-ben még 21, 1960-ban már 37 millió ember lakott bennük) lettek egy új életstílus szemtanúivá, amely a szabadidő eltöltésének hedonista formáit és egy pazarló életmódot foglalt magába – autókombik, hátsó udvari hússütők és hétfégi meccsek kényelmes és megnyugtató univerzuma. Miközben a hidegháborús hatalmak egymásnak feszültek, a külváros a vitalitással és erényekkel teli szabadpiaci kapitalizmus metaforájává érett. Nem véletlen, hogy az 1959-es moszkvai Amerikai Nemzeti Kiállítás fő attrakciója egy életnagyságú, hatszobás ház volt teletömve különféle amerikai fogyasztási cikkekkel. Amikor Richard Nixon alelnök és Nyikita Hruscsov végigballagtak a kiállításon, Nixon kiselőadást tartott a Szovjetunió első emberének, hogyan közelít az amerikai társadalmi rend a tökéleteshez, és „az amerikai hidegháborús fölény nem a fegyverekben, hanem a biztonságos, mindennel bőségesen ellátott külvárosi családi otthonokban zajló családi életben rejlik”.

Nixon akár a kamaszkorú fogyasztók számának növekedésére is utalhatott volna. Az ötvenes évek végére a főlős bevétellel bíró fiatalok száma annyira megnőtt, hogy sajátos fogyasztási igényekkel bíró, elkülönült réteg rangjára emelkedtek, és iparágak egész sora tülekedett értük, a pénzükért. A *Life* magazin 1959-ben már csak a nyilvánvalót fogalmazta meg:

Az amerikai tinédzserek immáron egy nagypályás fogyasztói réteg társadalmunkban... Ha csak annyit veszünk figyelembe, mennyit költöttek sajátosan tizenéves igényeik kielégítésére: a fiatalok és szüleik körülbelül tízmilliárd dollárt költöttek csak az idén, egymilliárddal többet, mint a GM teljes eladási főösszege.

A háború utáni ifjúsági kultúrára eleinte ambivalensen reagált a társadalom. A negyvenes évek végén és az ötvenes évek elején például igen sokat aggodalmaskodtak a tömegkultúra térhódítása és a fiatal kori bűnözés közötti esetleges összefüggések kapcsán. Ám, ahogy James Gilbert is véli, az ifjúsági piac növekvő mérete és gazdasági jelentősége miatt lehetetlen egyenlőséget tenni az ifjúsági tömegkultúra és a bűnözés közé. Ehelyett a hatvanas évek elejére a reklámozók és a politikacsinálók már az ifjúsági fogyasztási mintákról úgy nyilatkoztak, mint „ünneplendő innovációk”-ról. Végül is a tinédzser fogalma körül kristályozódott ki egy pozitívabb ifjúságfelfogás. Az ötvenes-hatvanas években seregnyi könyv és újságcikk tárta az amerikai közönség elé az új tinédzser kaszt létét a maga kultúrájával és életstílusával. A tinédzser szó azonban (több lévén egyszerű leíró terminusnál) egy ideológiai médium, amelyik (Nixon virágzó külvárosi otthonához hasonlóan) Amerika merész menetelésének szimbóluma egy új kor (hedonisztikus, szabadidő-centrikus fogyasztás) felé. Az önfelédtni szórakozás mítoszai összefoglalták az amerikai fogyasztói életforma ideáljait – a punk ezeket a mítoszokat kotorta elő a szekrény mélyéről, és fogalmazta újra egyfajta groteszk brikolázként.

A tinik virágzó Amerikájának mitológiája természetesen eltorzította és eltúlozta a társadalmi valóságot – jelentős fiatalokú tömegek rekedtek kívül mindig is a bőség és jó mód fényjelezte életstíluson. Mégis az ötvenes-hatvanas években a kötelezettségektől mentes, örömkömben dúsuló tizenéves figurája igen fontos szerepet játszott a prosperáló, önbizalomtól duzzadó Amerika képzetének kialakításában. Ráadásul, mint minden mitológiában, ebben volt is némi igazság. Az egyre nagyobb vásárlói potenciállal rendelkező fehér külvárosok nemcsak fölvirágoztattak egy ifjúsági piacot, hanem kineveltek számos ifjúsági (szub)kultúrát is – így számos, alulról szerveződő, zenecsináló közösséget.

Különös jelentőséggel bírt az a seregnyi instrumentális szörfimádó banda, akik California tengerparti településein és külvárosaiban működtek. Duane Eddy, a The Ventures és Link Wray rock'n'roll gitártechnikáiból kiindulva a surf rock a maga központi figuráját Dick Dale-ben találta

meg. A „Surf-gitár Királya”, Dale maga is szörfözött, miközben tökéletesíteni próbálta gitárjátékát – energikus staccatók jócskán megspékelve visszhanggal – a balboai Rendezvous Ballroomban, ahol 1959 és 1961 között nézők ezreit vonzotta koncertjeire. 1962 és 1964 között bandák ezrei fogtak zenélésbe Dale nyomdokain. Az olyan kaliforniai együttesek sikerei, mint a The Chanays és a The Surfaris az egész országban ismertté tették a stílust, így hamarosan mindenütt frissen alakult surf rock csapatok kerestek alkalmat a megszólalásra: városi táncmulatságokon, tehetségkutató versenyeken, bevásárlóközpontokban, egyetemi partikon és középiskolák rendezvényein. A rádióállomások (gyakran kisebb tévétársaságok is) támogatni kezdték őket, miközben a független lemezkiadási jogszabályok értelmében ezek az ismeretlen fiatalok kinyomtathatták pár száz példányban lemezeiket, majd fellépéseiken eladhatták vagy elajándékozhatták őket. A műfaj komoly hatást gyakorolt szerte az Államokban, hiszen olyan helyeken is alakultak bandák, amiknek aztán vajmi kevés közük volt a szörfözéshez. Így került elő a The Astronauts Colorado mélyéről, a The Rivasas Michigan államból és a Ronnie And The Daytonas egy másik jól ismert szörfös helyről – Nashville-ből.

Azok a legendák, melyek szerint a középnnyugati főiskolák hallgatói szörfdeszkákkal telezsúfolt pick-up autóikkal járták a kisvárosi táncmulatságokat, igen kétes hitelűek. Mindenesetre az 1963-ban az olyan kiköpött középiskolás srácok, mint a Jan and Dean és a Beach Boys által csúcsra járatott surf szcéna meghatározó pillanatok bizonyult az amerikai tinédzser mitológia evolúciójában – a hatvanas évek surf zenéje visszhangra lelt a középosztály fiataljai között, akik meg akarták találni önmagukat a „deszkák, szörfdresszek, buggyos gatyák és bikinik fantázia szülte ígéretföldjén – ahol aranylós hús és ártatlan testi szerelem vár mindenkire”. Az amerikai tizenéves álom masszív jelölőjeként ez a kamasz strandutópia született újjá a hetvenes években a Dictators és a Ramones parodisztikus ünnepélyein.

A hatvanas évek közepén a surf-zenei hullámot elsöpörte a Beatle-mánia: a brit invázió átmosta az amerikai fiatalság ízlését. Mégis ennek az alulról szerveződő zenének a hagyománya továbbélt a garage, a fuzz és a frat rock csapatokban. A pop folklórban a garázs (a nyugodt külváros tartósan releváns jelölője) lett az a hely, ahol ambíciózus gitárlegendák nyújték magukat próbák sokaságán – végül is a garázs a nyers, érdes hangú, háromakkordos csodák légiónak gúnynevévé nőtt ki magát, az elmosódó torzításokkal megspékelte hangkavalkádban Vox és Fender gitárokat valamint Farfisa orgonákat nyüstölők fedőnevévé. A hatvanas évek közepének végtelen garázsbanda-tömegeiből néhánynak sikerült rendszeres fellépésekhez jutnia a helyi középiskola, főiskola rendezvényein, hivatalos táncbulikon, és esetleg még lemezkiadásig is elmeneteltek karrierjük során – rengeteget közülük újra meg újra előbányásztak számtalan kompiláción és olyan válogatáslemezekre, mint a *Nuggets*, *Pebbles*, *Back from the Grave*, *Garage Punk Unknowns*. A jobb garage bandák nagyobb rendezvényekre is eljutottak, néhányan pedig a nagyobb lemezcégek érdeklődését is fölkellették. Olyan garage vezéralakok érdemeltek kitüntető figyelmet, mint a The Wailers, The Standells, The Sonics, The Kingsmen. Ez utóbbi *Louie Louie* című dalát Dave Marsh a punk egyik meghatározó összövegeként tartja számon. A The Trashmen is említésre méltó. Minneapolis vezető surf-kvartettjeként kezdték pályafutásukat, majd 1963 végén jött el az ő idejük, amikor *Surfin' Bird* című számuk (ami feltűnő hasonlóságot mutat a The Rivingstons egy évvel korábbi, *Papa-Oom-Mow-Mow* című nótájával) bejárta az Államok slágerlistáit, és amit mind a Ramones, mind a Cramps földolgozott, így róva le a punk rendíthetetlen élharcosaiként adósságukat a garage/surf elődökkel szemben.

1966/67-re a garage szcénára jellemző túlradó energikusság még nem apadt el, fenntartotta a „garage psych” együttesek nyersessége, mint például a The Seeds – ám lassan előre tört a progresszív rock a maga öntudatosabb, elnézőbb (és talán elbizakodottabb) előadásmódjával. Ám miközben a pszichedelia és az ellenkulturális tiltakozók átvették a hatalmat a campusokon, továbbélt az ártatlan szép napok tiniálma, és a rágógumi pop ször(öm)nyetek felvették a fonalat, amit a Trashmen és a hozzá hasonlókról elejtettek.



A rágógumi popot nevetségessé tette a kritika – előre csomagolt, bármikor eldobható gyerekpapi. Tényleg vitathatatlan, hogy a rágógumi istállók összeverbuvalói pénzsóvárságra visszavezethető kereskedelmi fortélyaikra építettek; elsősorban az olyan popmogulok gondolhat az ember, mint Kasenetz And Katz és Don Kirshner. Az olyan előre legyártott bubble-gum bandák, mint a 1910 Fruitgum Company, Ohio Express, The Archies és természetesen a The Monkees számos fürgén fabrikált slágert nyomtak le pulzáló táncritmusok, egyszerű de fülbemászó kórusok és instrumentális riffek segítségével. Az édesszájúság, ütődött rajzfilmek és képregény-románcok képsége nyomán a rágógumi lágy, folyós magja lett az amerikai tiniesztétika legmakulátlanabb manifesztációja. A punk pop iránti szenzibilitása pedig innen eredeztethető: utalásai, motívumai ide vezethetők vissza, miközben kidolgozza a tinédzserek külvárosi mitológiájának színiparódiáját.

### „Kamaszkori lobotómia”: pop érzékenység és punkutáznak

A brit punk történetének rendkívül precíz összefoglalójában (1991) Jon Savage tisztázza a mozgalom eredetét – London külső lakóövezeteiben kutakodva megéli a brit pop történetére mindig is jellemző külvárosi szálát. Vicky Lebeau ezen a nyomon indul el, és úgy véli, a punk a külvárosi kultúra „tébolyának és perverzítésének ábrázolási kísérlete”. Az amerikai punk pop iránti érzékenysége egyrészt a külvárosi kulturális tradíciókban gyökerezett, ám elsősorban a külvárosi tinik mindennapjait benépesítő ikonok és mitológiák megismerésének az eredménye. Az amerikai punk autós mozik, gimibálok, tengerparti bulik és a szabadon szálló „tinienergikák” teljes ikonográfiájának szemtelen utánzatát dolgozta ki. Ebben az egyvelegben a háború utáni Amerika fogyasztói kultúrájának ünnepe és paródiája zajlik, ahol, Simon Frith szellemes megfigyelése szerint, a külvárosi érzékenység ’megjászott irónia, tettetett tudás, kamu gúnyolódás és megjátszott kihívás: ezek tényleg komolyan gondolják?’

A tinimitológián alapuló punkszatíra pionírja a Dictators. New York állam északi részén alapította az Ügyeleti Diktátor, Andy (Adny) Shernoff, Ross „The Boss” FUNichello és Scott „Top Ten” Kempner gitárosok. A Dictators olyan hangzást és képiséget rakott össze, ami később az amerikai punk pop iránti érzékenységének védjegyévé nőtte ki magát. Shernoff (a Stooges és az MC5 rajongójaként) első rock’n’roll harci feladatát egy fanzine, a *Teenage Wasteland Gazette* készíttetésével teljesítette, aminek kaján humorát átmentette az együttesbe. Megelégedve az amerikai rockra egyre inkább jellemző, tízperces koncertokat, a Dictators csontig nyúzta a hangzást – zajos, sebes, három akkordos tornádók sorozatával tért vissza a garage és a fuzzi aranykora. Külsőre a Dictators egy new yorki galeri és a Hair Bear Bunch keverékének tűnt, míg első albumukon (*Go Girl Crazy!*) az amerikai tini kultúra szeméttelépének himnuszai csendültek föl. Céltalan lófrálások, hamburger, tucatfilmek világa ment a mennybe az olyan számokban, mint a *Teengenerat’*, *Master Race Rock*, *Weekend* és az *(I Live For) Cars and Girls* – amely utóbbi egyszerre gúnyolta és karikírozta ki (nem elutasítóan) az amerikai tiniidillt: „Csajok, szörfök, sörök, verdák/ Itt nagyon nem kell semmi más”.

A banda megelőzte korát. Gyorsan leszerződött egy megacéghez, az Epichez, 1974-ben fölvettek egy lemezt, amit 1975-ben dobtak piacra – így is megelőlegezték a CBGB és a Max korszakát. Ekkoriban azonban még a Dictators energiáira és szellemességére kevés vevő akadt. Shernoff szerint „félreértették az iróniánkat, a szatírákat. És ez túlságosan előtérbe került” – ennél fogva a rádiók nem játszották, az emberek nem vették, az Epic pedig ejtette őket. A csapat újra-rendezte sorait, és „Handsome Dick” Manitoba vette át a frontemberi szerepet. Ez az élet adta keretből kilógó bulik veszedelme az együttes roadjaként és turnémenedzszerként kezdte, plusz ő volt a „Titkos Fegyver” – fürdőköpenyben megjelenve a színpadon segített be a *Wild Thing* saját verziójának prezentálásában. Egykori birkózó, ínycsák és önstylist megkreatálta „a rock’n’roll legjóképűbb férfiját”-t, és Dick Manitoba lett a kamaszkori önfeledt évek ethoszának megtestesítője.



Az új énekesssel a Dictators újra erőre kapott, amikor a new yorki punk szcena beindult 1976-ban.

Valószínűleg a rock'n'roll legkevesébé dicsőített hőseiként a Dictators a frenetizmus és a tudatos ironizálás keverékeként megadta a szikrát a punk robbanáshoz. Legs McNeil szerint például ő és John Holmstrom sosem indították volna el nagyhatalmú magazinjukat, a *Punkot*:

Amíg nem hallottam a *Go Girl Crazy!* lemezt, nem hittem, hogy más is ugyanúgy gondolkodik, ahogy mi. Ezután viszont John, Ged meg én egyre csak azt hajtogattuk, „Találkoznunk kell velük! Találkoznunk kell velük!” Életem egyetlen céljává a Handsome Dick Manitobával való találkozás lett. Ezért vágtunk bele a *Punk* magazinba, hogy együtt lehessünk a Dictators tagjaival.

Az 1976 januárjában útjára induló magazin McNeil és Holmstrom szándékai szerint a rock'n'rollnak szentelte magát, mint „a Stooges és a garage-rock, bármi, ami kemény rock'n'roll”. Ám hamarosan a CBGB közönségét adó tömegre kezdtek koncentrálni, az újság pedig a New York-i földalatti zenei szcena elengedhetetlen komponensévé nőtte ki magát. Holmstrom szerint eredetileg a benne rejlő sokkolási potenciál miatt választott a *Punk* nevet: „A punk ocsmány szónak számított akkoriban. Hogy föltettük címnek, kábé annyira nem volt elfogadható, mintha azt írjuk a fejlécre: Fuck. Sokan kaptak ideggörcsöt. Ellentmondásos helyzet volt.” Hangvétele azonban inkább pimasz, mintsem harcias irányba ment el. Az újság gerincét szatirikus történetek, töredékek, lökött képregények és kamu tinimagazin fotósorozatok adták, amely utóbbi a Monster Beach Party számban kulminált – ebben a 43 oldalas fotómoziban Joey Ramone és Debbie Harry vitték a prímet, és ott tobzódott még jó pár arc a new yorki punk bagázs sleppjéből. Tartalmában és hozzáállásában a *Punk* a Dictators pop iránti ironikus érzékenységevel mutatott rokonságot, amely stílust végül is a Ramones juttatott a csúcsra.

Gyaníthatólag ha valamelyik képregényfüzetfaló, rágógumit csócsáló banda, mint például az Archies, rákattant volna a PCP-re [feniciklidin], valószínűleg a Ramonesként végezte volna. Egyszerű képiség, nyers rövidség, precíz szélhámosság: a Ramones lett a rágógumi bandák rémálom verziója – fűrészelős őrlőgéssé redukált vagány tempó és a *Sugar, Sugar* meg a *Yummy, Yummy* fűlbemászó kórusrefrénjeinek átfordítása *Gimme, Gimme Shock Treatment*-re és *Lo-bot-omy! Lo-bot-omy!-ra*.

A Ramones a frithi külvárosi érzékenység áltudását példázta. A banda egyszerre gyalázta és imádta a New York-i középosztály kertvárosainak életében mutatkozó ostoba abszurditásokat. Ahogy egyik korai sajtóanyaguk fogalmaz: „A Ramones tagjai egytől egyig Forest Hillsben nőttek föl, ahol minden kölyök zenészként, pszichiátriai esetként vagy fogorvosként végzi. A Ramones mindháromból egy kevés.”

A CBGB legtöbbször emlegetett punkvezéreiként a Ramones egy extrémebb szintre lendítette tovább a Dictators vidám, képregényszerű paródiáját az amerikai tinikultúráról. Paul McCartney korai Beatles korszakának álnevét kölcsönvéve, a bandatagok (Johnny, Joey, Tommy, Dee Dee és később Marky, Ritchie, C.J. és – egy röpke pillanat erejéig – Elvis) mind fölvették az egységet szimbolizáló „Ramone” vezetéknevet. A „Ramone” megjelölés persze olvasható egyfajta elbolondoztatásként a hatvanas-hetvenes évek giccses testvércsapataival – Osmonds, Partridge Family, Jackson Five. A bődörzekikbe, szakadt csógyatyákba és mocskos dorkókba csomagolt 'tesók' szintén némi fintorral tükrözték vissza a Beatles, a Beach Boys és a Monkees korai korszakaiban előszeretettel hordott nyálás uniformisait. Ám amíg a hatvanas évek tinikedvencei a mindig friss és szerethető szomszéd srác képét próbálták sugározni, a Ramones a lepukkant vesztes képét sugározta büszke színadiassággal – ezzel kapcsolatban Johnny Ramone így élcelődött: „Kocsikról meg csajokról akartunk nótákat írni – de egyikünknek se volt kocsija, és egyetlen csaj se akart velünk járni. Szóval inkább zakkantakról és lelki kórságokról kezdtünk írni.”

A Ramones az amerikai szennykultúra legcitrább sarkaiból gyűjtött inspirációkat szövegeihez. Olcsó drogok, bűnözés, mutatványos bódék agyalágyult közönsége és sápatag horrorviclapok

témái köszönnek vissza az olyan dalokban, mint *Cretin Hop*, *Chain Saw* és *Beat on the Brat*. Természetesen mindig megspékelve jó adag fekete humorral. Dee Dee Ramone például így vágott vissza, amikor arról kérdezték, miért ír olyasmit, mint a *Now I Wanna Sniff Some Glue*:

Mert jót tesz. Kinyitja az elmédet (nevetés). Mára mindannyian sikeres, boldog emberek vagyunk (nevetés)... Vicces volt. „Akkor most szípuznék egy kis ragasztót” – *Senki* nem ír efféle dalokat. Arra gondoltunk, *hisztérikus*an vicces lenne megírni.

A Ramones univerzumában mindig is egy mulatságos kettősség volt megfigyelhető. A külvárosi tudat pincéjében kísértő szörnyű félelmek színlelt kigúnyolásán túl a Ramones élvezettel ünnepelte az amerikai tinimitológia valamennyi kliséjét és közhelyét. Az MC5, a Stooges és a New York Dolls hatásán túl az együtttest a hatvanas évek pop és bubble-gum zenekarai is inspirálták – a tinik ártatlansága, örömei iránti szenvedélyes elragadtatottságukat olyan dalokban hirdették, mint az *Oh, Oh, I Love Her So*, *I Wanna Be Your Boyfriend* és a *Rockaway Beach*. Persze még ilyenkor is nehezükre esett őszintén az ember szemébe nézni. Ahogy egy rock kritikus, Tom Carson fogalmazott 1979-ben:

A Rockaway Beach egy kaliforniai szörfeposz keleti parti verziója – mivel a Rockaway strand Queensben van, és azon kevés amerikai tengerparti strand egyike, ahova földalattival jár az ember –, viszont áttör a paródia keretein, és ünnepelni kezdi magát a helyet; érezni az örömet a beton-dzsungel közepébe ékelődő mesterséges tiniparadicsom abszurditása kapcsán.

Noha az amerikai punkon belül a Dictators és a Ramones bizonyultak a tiniesztétika legfőbb (és legjobb) előadóinak, azért akadtak mások is. A Blondie gyökerei is az ötvenes-hatvanas évek tinikultúrájának ravasz rekonstrukciójáig nyúlnak vissza. A Blondie egy korábbi csapat, a Stiletto (ők az ötvenes-hatvanas évek lánycsapatainak eltúlzott imitálására alapoztak) újrafogalmazott verziójaként indult. A *True Confessions* típusú szemét néhány aspektusa a Blondie korai anyagaiban is szerepet játszott, noha ezt a korszakot hamar betemette a banda sikere és a fotogén énekes, Debbie Harry sztárrá emelkedése.

A New York Dolls is a szándékolt színlelésben utazott. Persze a *Lipstick Killers* az átlagosnál valamivel többet köszönhet a Rolling Stones-nak, azért ők többek voltak egyszerű Stones Klónoknál. Van M. Cagle úgy véli, a Dolls briliánsnak bizonyult abban, ahogy átrágtá magát vacak retródzsungelen, vagyis ha „Phil Spector lánycsapatai 1962-ben egy nyilvánvaló vulgaritás ígéző verzióját testesítették meg, 1972-ben mintha a Dolls hirtelen fölfedezte volna a korábban fölmondott lecke hírnév alternatíváját”. A Dolls kimúlása után Johnny Thunders (aki persze többel tartozott a Shangri-Las-nak, mint Keith Richardsnak valaha is) tovább folytatta turkálását a szemétkben, immáron a Heartbreakers tagjaként. Richard Hell korai kiválása után a Heartbreakers egy viccesre fogott garage popra állt át. Sajnos a tagok túlzott gyógyszerészeti érdeklődése nem sok esélyt adott a projekt beindulásának.

Thunders-höz hasonlóan Stiv Bators is komoly érzékenységet mutatott a pop iránt. A Dead Boys frontembereként azonban mindezt hetvenkedő Iggy Pop-maszkja mögé rejtette, így csak a Dead Boys utáni szólóanyagaiban bizonyíthatta a hatvanas évek popzenéje iránti affinitását. Mindkét szólóalbumát a Bomp Records adta ki – a cég Greg Shaw *Who Put the Bomp!* fanzine-jéből nőtte ki magát, amely lap 1969-es indulásától folyamatosan a hatvanas évek eleji garage és pop propagátorának bizonyult.

Viszont sem Thunders, sem Bators nem volt képes a Dictators és a Ramones féle ironia és humor szellemét megragadni. A dolog lényegéhez legközelebb talán a nyugati part együgyű zsenije, a Dickies jutottak el – a rock'n'roll második legkevésbé megénekelte hősei. A Dickies 1977-ben alakult néhány barát elhatározásaképpen (igaz, az együttes magjának Leonard Graves



Phillips énekes és Stan Lee gitáros számítottak) a los angelesi San Fernando Valley-ben, így kicsit megkésve érkeztek a punk-színpadra. A legenda szerint Graves Phillips egy jó lehetőségként tekintett a bandára, amin keresztül „becsajozhat, pénzt kereshet és kiléphet szobája ajtaján”, a Dickies pedig hamarosan komoly elismerést vívott ki magának szürrealis színpadi megjelenésével és könyörtelen humorával. Zenéjükben – ami bevallottan a Ramones és a Monkees keveréke akart lenni – gyermek-tévé-műsorok mániákus verziói (*Banana Splits*, *Gigantor*, *Toxic Avenger*) és a rock alapnótáinak nyaktörő értelmezései (*Eve of Destruction*, *The Sound of Silence*, *Nights in White Satin*) váltogatták egymást saját zűrzavaros kompozícióikkal (*She's an Infidel Zombie*, *I'm Stuck in a Pagoda with Tricia Toyota*, *Stukas over Disneyland*). A Dickies előadásai Leonard zseniális egysorosai és agyalágyult színpadi kellékei (elnyűtt kesztyűbábok és egy óriási, Stuart nevű beszélő pénisz) miatt is érték el a legenda szintjét. A Dickiesben kulminált a punk tinikulturális, parodisztikus ünnepélye – noha a hetvenes évek végére a punk egymás irányába kölcsönösen gyanakvóan tekintő alműfajokra ágazott szét. A punkban felszínre kerülő tiniesztétika nem maradt hatástalan: olyan brit surf punk csapatokat befolyásolt, mint a Barracudas és a Surfin' Lungs, és amerikai bandák egész garmadájának adott lehetőséget arra, hogy saját stílusuk kapcsán a surf, garage és fuzzi korszakokra utaljanak kiindulási pontként. A punk iránti érdeklődés újjáéledésével a kilencvenes évek végén számos együttes (Green Day, Offspring, Pennywise) lépett az elődök, a tinimitológiát leképező útjára.

Végkövetkeztetés: „a kreténeknek az ugrálást megtiltani nem lehet”

Jelen, bevallottan vitatható értekezésben az amerikai punk rock két kulcstényezőjét vizsgáltuk. Először is, noha van igazság abban, hogy a bohém és radikális művészet hatott a punkra, egyéb, kevésbé intellektuális kulturális formák szerepét is vizsgálni kell különös tekintettel a kertvárosi poptradícióra.

Másodszorban, rengeteg punk bandát intéztek el a bohókás jelzővel, az ifjak pantomimje legtöbbször pontos (néha kíméletlen) megfigyelés és kommentár az amerikai kultúráról. Persze, viccek voltak. Ám ezen túllépve a Dictators, a Ramones és a Dickies kidolgozták az amerikai tinimitológia paródiáját – ezáltal pedig szenvtelen fogyasztás és önbizalomtól duzzadó bőség, Nixon 1959-es külvárosi fantáziálásának központi mítoszait forgatták föl.

A Ramones köztünk volt egészen 1996-ig – négy középkorú férfi motoros kabátban, amint három perces dicshimnuszokat zeng saját „tinédzser skizofréniájáról”. Egyeseknek mindez akár ostobán szürrealisnak tűnhetett. De éppen ez volt benne a lényeg. Ahogy Tom Carson írta a „tesók”-ról húsz évvel ezelőtt: „Amerika mítoszai soha nem ismerhetők föl olyan gyorsan, sosem tűnnek elő olyan ellenállhatatlanul, mint amikor viccé gyúrnák át őket.”

Gabba Gabba Hey!

Domokos Tamás fordítása



## Az archetipikus csövigyerek-banda: Ramones

Többé-kevésbé mindenkinek megvan az egy vagy több életre szóló esete. Az én LEG-eim között a legeslegesebb a RAMONES. Amikor 1976 végén az Újvidéki Rádióba megérkeztek az első punk lemezek (Sex Pistols, Patti Smith Group, The Clash, Dr. Feelgood, The Stranglers, Ramones), mindjárt lecsaptam rájuk – megéreztem, tudtam, hogy ez az, ami nekem kell, ez az én zeném. A *Judy Is A Punk* szédületes tempója egyből kiakasztott. Igen, „szerelem első pillantásra” volt, vagy operettmagyarul: szerelem első vérig. A Ramones számaival való találkozás alapélmény volt. Reménytelen, boldog szerelem, hiszen csak metafizikai viszonzásról beszélhettünk. Ez a zene soha nem hagyott cserben, soha nem volt hozzám hűtlen, soha nem okozott fájdalmat. A legnehezebb pillanatokon segített, lendített át. Szilárd pont az életemben. A nők jöttek-mentek, s mára az otthonomból és a munkahelyemről is elüldöztek. Azon az 1991-es novemberi napon, amikor még katonai engedély nélkül távozhattam a szerb birodalomból, a Ramones-kazetták ott lapultak a poggyászsomban.

Egy ilyen elfogult vallomás után illene valamit mondani a zenekarról, s nem utolsósorban a zenéről, amit játszanak – hisz erre felé nem sok szó esett róluk. A legjelentősebb magyar rock-kritikusok ugyan számon tartják őket, de a tömérdek lapban s a rádiókban szinte semmit sem találni róluk. Egyszóval: siralmas állapot. Mintha depressziós lenne ez az ország zeneileg.

### We're A Happy Family

A Ramones 1974-ben alakult. Kezdetben három queens-i fiú, John Cummings, Douglas Colman és Jeffry Hyman alkotta. Johnny és Dee Dee gitáron játszott, míg Joey dobolt. Thomas Erdelyi menedzserként szorgoskodott, de aztán átvette a dobokat Joey-től, aki előrement énekesnek. A srácokat megigézte a T. Rex és a Slade muzsikája, olyannyira, hogy elhatározták, ők is megpróbálnak valami hasonlót. Lesújtónak vélték az amerikai rockberkeket. Sehol semmi kalandvágy, energia, izgalom. Tény, hogy a hippi és többi progresszív törekvés a hetvenes évek közepére kifulladt. Az átlag amerikai pop és rock produkció egy nagy sáros, zavaros, bűdös mocsárra hasonlított, mintha eldugult volna a kanalizáció.

A csoport neve Paul McCartney-től származik, aki a Silver Beatles hamburgi koncertjein a Paul Ramone álnévet használta. Az adatot Dee Dee bányásztta ki, és az ő ajánlatára vették fel mindnyájan a Ramone vezetéknevet. Első fellépésüket a New York-i CBGB klubban tartották, ahol kezdetben öt-hat, majd húsz-harminc embernek játszottak, amíg nem vált ismertté a nevük.

1976-ban szerződtette őket a független Sire kiadó. Egy hét alatt rögzítették debütáns, fenomenális, a rock'n'roll történetében is kiemelkedő korongjukat. Ez a korong teljesen új hangzást jelentett akkortájt, szinte egyetlen rock and roll együttes sem alkotott azelőtt ehhez hasonlót. Másfél vagy két perces, frenetikus gyorsaságú, de fülbemászó dallamú számok váltották egymást lankadatlan hévvel. Dionüszoszi életöröm, erőteljes lendület, vitalitás jellemezte őket. Dalszövegeiket az utcán, az aluljáróban, gyorsétkezdékben, metróban és hasonló helyeken szedték fel.

Az első nagylemez sikere után továbbra is hihetetlen tempóban folytatták. 1978-ban már az ötödik albumuk jelent meg. (A *Ramones* címűt a *Leave Home*, a *Rocket To Russia*, majd a *Road To Ruin* követte, de közben megjelent minden időköz legjobb koncertalbuma, a legendás *It's Alive*.) Johnny Ramone nyilatkozta az egyik interjúban: „Mi nem vagyunk art-rock vagy boogie zenekar.

Sok minden hatással volt ránk, de csak a hard-rock és bubblegum music hatását ismerjük el.” – A bubblegum az amerikai szórakoztató zene egyik legismertebb alfaja volt. Triviális témákat dolgozott fel szegényes eszközökkel. A Ramones tevékenysége lényegében ezt a stílust revalorizálta. Az utcasarki ácsorgás, a csavargás és a jukeboxok „filozófiája” mögött valójában sötét komorság, az amerikai álom árnyoldala rejtőzködött.

A Ramones a rock and roll Diesney-je. Semmit se lehet hozzáadni vagy elvenni belőle, hogy jobb legyen. A Ramones-zenének nem volt előzmény. Elsőnek indultak el azon az úton, még ma is lehet járni. A Ramones az amerikai posztmodern hi-tech kultúra csúcsterméke, s egyben a rock-zenében is beteljesedett „camp” legragygóbb példája. A „camp” eljárás lényege Susan Sontag szerint az, hogy az emocionális beleérzés és az ironikus távolságtartás egyszerre van jelen.

## Már csak egy legény

Johnny Ramone már túl beteg volt ahhoz, hogy részt vegyen a banda alakulásának harmincadik évfordulójára rendezett vasárnapi emlékkoncerten, s 2004. szeptember 15-én, 55 éves korában meghalt prosztatarákban. Így a Ramones együttesből már csak az 52 éves Tommy Ramone - polgári nevén Erdélyi Tamás él.

A rendkívül népszerű, műfajteremtőnek tartott amerikai punkbanda tagjai közül Johnny volt a harmadik, aki viszonylag rövid időn belül távozott az élők sorából. Először Joey (Jeff Hyman), az együttes frontembere és lelke halt meg nyirokmirigy rák következtében 2001. április 15-én. Egy évvel később Dee Dee Ramone (Douglas Colvin basszusgitáros, énekes és dalszerző követte – őt a kábítószer vitte el június 5-én. Egyikük sem volt még ötven éves.

Johnny Ramone-t (John Cummings-ot), aki a banda alapító tagja és egyik szerzője volt, Los Angeles-i otthonában érte a halál álmában, családjá és barátai körében. Johnny Ramone évek óta viselte több-kevesebb türelemmel betegségét, az idén nyáron a Cedars-Sinai Medical Centerben ápolták. Arturo Vega, aki éveken át volt a társulat művészeti vezetője, azt mondta Johnnyról, hogy kulcsfontosságú személyiség volt az együttesben, ő volt az, aki összefogta a banda érdekeit és dolgait.

A Ramones, a punk élenjáró társulata 1996-ban szűnt meg és éppen Dee Dee (a legkreatívabbnak tartott Ramone) halálának évében került a rock and roll halhatatlanjai közé. Az eredeti tagok közül már csak a magyar származású, Budapesten született, 52 esztendőes Tommy Ramone (Erdélyi Tamás) él, aki az együttes dobosa és menedzsere volt a hetvenes években. A Ramones ismertebb dalai közé tartozott a *Beat On The Brat*, a *Blitzkrieg Bop*, a *Rockaway Beach*, a *53rd & 3rd*, az *I Wanna Be Sedated*, a *Now I Wanna Sniff Some Glue*, a *Teenage Lobotomy*, a *Sheena Is A Punk Rocker*, a *Cretin Hop* stb. Zenéjük az ötvenes-hatvanas évek rock and rollját tekintette ősforrásnak. Számaik dallamvilága nem volt túlságosan bonyolult, a ritmust az őrületig pörgették. Listára viszonylag gyakran kerültek a számaik, de a Top 40-ben ritka vendégek voltak, bár a Billboard élmézőnyéig jutott például a *Pet Semetary* és a *Poison Heart* is. Összesen tizennégy szerzői lemezük, hat koncertalbumuk valamint számtalan kompiláció látott napvilágot zeneszámaikból.

Meglehetősen „őrült és szakadt” rajongótábor kísérte őket koncertjeiken. Öltözkük fontos kelléke volt a biztosítótű és más hasonló csecsebecse, ami „normális” emberek számára nehezen elviselhető. Törzshelyük New Yorkban, a CBGB nevű újhullámos klubban volt. A Ramones a kilencvenes évek amerikai együtteseinek közül a Green Dayre, a Nirvanára és az Offspringre hatott, de nagyra tartották őket a The Clash, a Motorhead és a Metallica együttes tagjai is.



## Befejezetlen forradalom

„A Sex Pistols arról énekelt, *Nincs jövő*, de szerintünk igenis van, ezt próbáljuk most fölépíteni.”

Allen Ravenstine, *Pere Ubu*, 1978

1977 nyarára a punk önmaga paródiájába fordult át. A mozgalom elindítói közül sokan úgy érezték, valami nyitott, különféle lehetőségeket rejtő dolog aszott össze egyszerű kereskedelmi formulává. Csak egy ifjító löket a lemezipar karjába, amit éppen a punk akart elsöpörni az útból. Akkor most hova?

Ez a pillanat hozta el a törést a munkásosztálybeli kölykök és a középosztály művészetkedvelő bohémjai között. Egyik oldalon álltak az „igazi punkok” (a későbbi Oi! mozgalom megalapozói), akik szerint a zene maradjon odalenn a maga egyszerűségében, legyen továbbra is az utca dühödt hangja. Amott pedig az élcsapat ácsorgott, a „post-punk” elindítói, akik 1977-ben nem a nyers rock'n'rollhoz való visszatérés, hanem a tradícióval való szakítás esélyét látták, ezért számukra a punk a szüntelen változás imperatívusaként definiálendő.

Az Oi! és hozzávetőleges amerikai megfelelője, a „hardcore” másik történet. A post-punk időszak feldolgozásakor olyan együttesek előtt hódolhatunk, mint a PiL, a Joy Division, a Talking Heads, a Throbbing Gristle, a Contortions és a Scritti Politti, akik a punk befejezetlen zenei forradalmának végigvitelét tűzték ki célul, miközben a hangok világának újabb területeit fedezték föl maguknak az elektronika, zajok, reggae-hangeffektusok, a diszkó, a jazz és a klasszikus avantgarde színeinek újrakeverésével.

Néhány reménytelenül merev gondolkodású kritikus szerint e kísérletezők éppen a punk által oly gyűlölt és lerombolni kívánt art-rockos elitizmus felé kanyarodtak vissza. Az igaz, hogy a post-punk zenészek többsége különféle művészeti iskolákból érkezett. A new yorki No Wave szcénát például festők, filmkészítők, költők és performance-művészek népesítették be. Gang Of Four, Cabaret Voltaire, Devo, Wire, The Raincoats, DAF... csak néhány azon együttesek közül, amiket friss képzőművész vagy formatervező diplomás fiatalok hívtak életre. Elsősorban Nagy Britanniában a művészeti iskolák már régóta afféle államilag finanszírozott bohémtanyákként működtek, ahol a munkásosztály melő a sárga elvére alkalmatlan ifjai a középosztály által kijelölt életút bejárásához túl makacs, szegénynegyedjáró fiataljaival keveredtek. A diploma kézhez vétele után sokuk azért fordult a popzene felé, mert korábbi, kísérletező életvitelüket nem kellett földadniuk, miközben esetleg sikerült pénzt is keresniük.

Persze nem mindenki részesült egyetemi vagy művészeti oktatásban. A brit post-punk számos kulcsfigurája érkezett valahonnan a módosabb munkásosztály és az alsó középosztály közötti határvidékről. Az olyan mindenevő, nem rendszerben gondolkodó önképzőkre, mint John Lydon és Mark E. Smith (The Fall) tökéletesen ráillett az antiértelmiségi értelmiségi tünetegyüttese: döbbenetesen jól olvasott, ám gyűlöli az akadémiát, és rögtön gyanút fog, mihelyst a „művészet” valamelyik intézményesített formájába botlik bele. De mi lehet művészkedőbb annál, ha valaki le akarja rombolni a művészet határait, amivel pont az élet mindennapjaitól különíti el magát?

A post-punk hét éve (1978-1984) a huszadik századi művészet és irodalom szisztematikus átböngészésével/fosztogatásával telt. Mintha az egész korszak az összes fontos modern téma és technika revitalizálásának kísérlete lenne a popzenén keresztül. A Cabaret Voltaire a dadától kölcsönözte nevét, a Pere Ubu Alfred Jarryt hívta segítségül. A Talking Heads Hugo Ball hang-



költeményét írta át tribal-diszko számmá. A Gang Of Four Brecht és Godard elidegenítési technikáitól inspirálva fogott hozzá a rock dekonstrukciójába, mégha keményen rockosan is. A szövegírók William S. Burroughs, J. G. Ballard és Phillip K. Dick radikális jövővizióit emelték át a maguk világába, míg a zene síkján a kollázs és a cut-up technikák hódítottak. Marcel Duchamp az 1960-as évek Fluxusának közvetítésével vált a No Wave védőszentjévé. A lemezborítók a szövegek és a zene neomodernista aspirációira hajaztak pl. Malcolm Garrett és Peter Saville munkáiban, a Factory és a Fast Product lemeztársaságok ikonográfiájában a konstruktivizmus, a De Stijl, a Bauhaus, John Heartfield és a Die Neue Typographie világain keresztül. Ez a dühödt turkálás a modernizmus relikviái között a ZTT-ben (ZTT: Zang Tuum Tumb, olasz futurista prózavers-törödé) és konceptualista csoportjában, a The Art Of Noise-ban kulminált megidézve Luigi Russolo futurista zenei manifesztumának szellemét.

Amennyiben egy tágabb kontextusba helyezzük a „modernista” szót, a post-punk zenekarok mániákusan a modern zeneírás mellett kötelezték el magukat. Tényleg úgy vélték, a rock nem üresedett ki végzetesen, a jövő még fölfedezésre vár. A post-punk élharcosai szerint a punk azért vallott kudarcot, mert olyan konvencionális zenei minták alkalmazásával (ötvenes évek rock'n'rollja, garage punk, mod) próbálta meg lesöpörni a színről a rock Old Wave ősközületeit (Pink Floyd, Led Zeppelin), amik időben még az említett megabandáknál is korábbiak. A post-punkok azzal a tudattal vágtak neki küldetésük teljesítésének, hogy „a radikális tartalom radikális formát követel magának”.

A meggyőződés, hogy a rock'n'roll szavatossága már régen lejárt, egyik furcsa mellékterméke Chuck Berry heveny gyűlölete. A punk egyik alapforrása (elsősorban Johnny Thunders és Steve Jones gitárjátékán keresztül), Berry lett a negatív példa, a kötelezően kerülendő név. A Berry-fóbia talán legkorábbi példája pár Sex Pistols demo, amik később fölkerültek a *The Great Rock'n'Roll Swindle*-re. A banda dzsemmelni kezd a Johnny B. Goode-ra. Majd hirtelen Johnny Rotten – a csapat lomtár-esztétája, aki később megalapítja a post-punk archetipikus alakulatát Public Image Ltd. néven – kedvetlenül közbemordul: „Oh, bazmeg, ez katasztrófa... álljatok már le, de kurvára utálom ezt... AAARRRGH”. Lydon üvöltésbe torkolló undorát, kimerültségét – mintha fuldokolna, mintha fullasztanák a holt hangok – számos post-punk csapat értelmezte újra. A Cabaret Voltaire például így panaszkodott: „a rock'n'roll nem Chuck Berry-riffek visszaöklendezéséről szól”.

A rama-lama riffegetés és a bluesos akkordozgatás helyett a post-punk pantheon gitárújítoi inkább a szögletenességet, a tiszta de törékeny élességet díjazták. Többnyire őrizkedtek a szóólóktól le-számítva a rövid kitéréseket (elsősorban a ritmusorientált játék részeként). A vaskos hangzás helyett az olyan gitárosok, mint David Byrne (Talking Heads), Martin Bramah (The Fall) és VivAlbertine (The Slits) jobban kedvelték a szikár ritmusozást gyakran a reggae vagy a James Brown utáni funk hatására. Ez a tömörebb, mégis vékonyabb játéktílus nem töltötte ki a hangtér minden egyes sarkát. Az együttesek próbálták megújítani a struktúrát is. Brian Eno szólóalbumaiból vagy Captain Beefheart egyetlen, kubista R&B-jéből merítve a Devo, az XTC és a Wire sablonellenes, megállni-elindulni technikáikkal földarabolták a hangfolyamot – ideges, vonagló zenei stílusuk kellően alafestette „geometrikus, szaggatott, gyors ütemű táncukat”, ahogy Miles, az NME írója fogalmazott.

Nemcsak a gitárjáték radikalizálódott: minden hangszernek válaszolni kellett a megújulás gerjesztette kihívásokra. John Burnham (Gang Of Four), Steven Morris (Joy Division), Budgie (Siouxsie And The Banshees) és Palmolive (The Raincoats) dobjátékukban tudatosan kerülni próbálták a hard rock kliséit, és olyan ritmusokat kísérleteztek ki, amik kopárabbak és a „fordítottág” érzetét keltik. A tamokkal pedig valami „törzsiség” lüktető erejét teremtik meg. A basszusgitár kinő korábbi jelentéktelen, kiegészítő szerepköréből, és egyre inkább egyfajta instrumentális, melodikus vezérszerepre tör, akár a ritmikai alap rovására is. A post-punk basszusgitárosok tulajdonképpen Sly Stone és James Brown fejlesztéseit építették be játéktílusukba, miközben sokat tanulmányozták a kortárs reggae és dub technikáit. Egy militáns, agresszív monolitikus hangzás bűvöletében a



punk megtisztította a rockot a „sötétség”-től; megszakítva a korábbi zenei kapcsolatokat az R&B felé nyitott, miközben elutasította a légvárépítő, sekélyes diszkót. De az is igaz, hogy 1978-ban egy igen veszedelmes tánczenei koncepció kezdte felütni a fejét post-punk zenei körökben, ami utóbb a „perverz diszkó” és az „avant-funk” címkéket kapta.

A tánczene érzékiségén és ritmikáján túl a punk képviselői a korai hetvenes években elburjánzó, kötőjeles zenéktől is rögvest hideglelést kaptak (jazz-rock, country-rock, folk-rock, classical-rock stb.). Szerintük ez a korszak kérkedő virtuózok, végeláthatatlan jam sessionök és jámbor hippi közhelyek („ez a zene, ember!”) keveréke. A punk ezzel a lottytadt, „nyitott kapuk” eklekticizmussal szemben definiálta önmagát fülsüketítő purizmusával. Noha a „fúzió” továbbra is egy hitelét veszített fogalom maradt, a post-punk valóban új korszakot nyitott elindulva a rock szűkre szabott keretei közül elsősorban Fekete Amerika és Jamaica, de Afrika és egyéb (ma egységesen 'világzene')-ként aposztrofált) területek felé is.

A post-punk újjáépítette a rockot saját múltjával összekötő hidakat, a limesen kívülre szorult óriási területekkel, amik 1976-ban, a punk által Nulladik Évnek jelölt időszakban veszték a ködbe. Ez egy máig éledelő mítosz kialakulásához vezetett: a punk előtti kora hetvenes évek mint senkiföldje mítoszához. Pedig a rocktörténet egyik legsokszínűbb, leggazdagabb korszakáról van szó. A post-punk bandák – eleinte csak igen óvatosan, hiszen senki sem akarta, hogy a fejére olvassák a kriptohippi vagy az álruhás progresszív rocker vádját – újra fölfedezték ezeket az éveket, inspirációt merítettek a glam rock túlsó, művészibb oldaláról (Bowie, Roxy Music), vagy az olyan, a rock falain kívül előadó csodabogaraktól, mint Beefheart, esetleg a prog szcéna agyafúrta alkotóitól (Soft Machine, King Crimson, Zappa). Bizonyos értelemben tehát a post-punk maga is „progresszív rock”, csak drasztikusan áramvonalasított, újjáélesztett; jobb frizurák, keserűbb és szigorúbb szenzibilitás (semmi hivalkodó virtuózkodás). Visszatekintve inkább a punk rock tűnik történelmi aberrációnak – asztalborogatóan vehemens visszatérés az ős rock'n'rollhoz, ám végül is az derült ki róla, hogy csupán rövid kitérő a hetvenes évek art-rock kontinuumában.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy jó pár meghatározó post-punk csapat – Devo, Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, This Heat – a punk előtt állt össze; így vagy úgy, de már jó néhány éve létezett a Ramones 1976-os debütáló albuma előtt. A punk megrengette a lemezipart: az óriáscégek sebezhetőkké váltak az új javaslatokkal szemben, meginogtak az esztétikai szabályok, így hirtelen bármi abnormális, extrém kategóriába sorolt együttes kapott egy esélyt. A szokásos üzletmenet falán keletkezett hasadékon a legkülönbébb gyanús zeneőrültek slisszanhattak át megragadandó az alkalmat, hogy eljuthassanak egy szélesebb közönséghez.

Mindazonáltal a post-punk az „art-rock” egyik különleges fajtájának esküdött hűséget. Nem az erősített gitárt a tizenkilencedik századi klasszikus zenei hangszerezéssel összekeverni kívánó, terjengős kompozíciókban gondolkodó változatának, hanem a kevesebb több elvét szem előtt tartó ágnak, amelyik a Velvet Undergroundtól a Kraut rockig és a glam intellektuálisabb vonulatáig terjed. A hetvenes évek kies pusztaságán a zenerajongót átvezető zenéket egy csapatnyi rokon lélek írta – Lou Reed, John Cale, Nico, Iggy Pop, David Bowie, Brian Eno –, akiket összetartott a Velvet Undergrounddal szembeni adósságuk vagy az inspiráció, amit belőle merítettek, és akik számos különböző felállásban dolgoztak együtt az évek során. Bowie például szinte mindegyikkkel vállalt közös munkát vagy producerként, vagy társelőadóként. Az összekötő kapocs, a legnagyobb rockdilettáns: aki mindig mozgásban volt, aki mindig egy újabb határ elérésén fáradozott. Leginkább ő biztosította az üzemanyagot a post-punkon belül megnyilvánuló szüntelen változáshoz mint szellemiséghez.

Meglehet, 1977 a The Clash bemutatkozó albumáról és a *Never Mind the Bollocks*ról szól, ám a post-punk zenéjére sokkal nagyobb hatást gyakorolt négy, Bowie nevéhez köthető lemez: sajátjai, a *Low* és a *Heroes*, valamint Iggy Pop *The Idiot*ja és *Lust for Life*je (Bowie producersége alatt). A Berlinben fölvelt lemezek, ez a megdőbbentő négyes igencsak átmosta azon hallgatókat, akik már gyanakodva figyelték a punk öregedős elnehezülését. Ezek az albumok elfordulást javasoltak az



amerikai rock'n'rolltól Európa irányába, és egy hűvösebb, kimértebb hangzással rukkoltak elő a Kraftwerk és a Neu! „motorikus” ritmusainak ismeretében; ahol a szintetizátoroknak már legalább ugyanolyan fontos szerep jut, mint a gitároknak. Bowie több interjúban is úgy beszélt Berlinbe költözéséről, mint egy kísérletről, hogy elszakadjon Amerikától mind zenei (a *Young Americans*ben tetten érhető soul és funk hatásoktól), mind pedig spirituális értelemben (a los angelesi rock'n'roll élet veszedelmes dekadenciájától). A szándékos székhelyáthelyezés és a korábbi éntől való eltávolodás történetének tudatában a *Low* beváltotta a munkacímben (*New Music Night and Day*) megfogalmazott reményeket, elsősorban a B oldal a maga alkonyi, melankolikus atmoszférájával és lehangoló cantus firmusaival. A *Low* Bowie szerint annak lenyomata, „amikor megpillantottam a Keleti Blokkot, a közepén pedig Nyugat-Berlin élte a maga mindennapjait, és ezt a tapasztalatot egyszerűen nem tudtam szavakkal kifejezni. Sokkal inkább *textúrákkal*.” A már korábban (a Roxy Music szintizajongójaként) post-punk ikonná lett Brian Eno (proto-New Wave-es szólóalbumairól nem is beszélve) a Berlin/Bowie lemezek nyomában haladva pedig a korszak egyik legfontosabb producerévé nőtte ki magát. A new yorki No Wave szcéna dokumentálásán túl dolgozott a Devo, a Talking Heads, az Ultravox és később a U2 anyagain (Bono csipkelődő szavaival élve, „Néhány banda művészeti iskolába iratkozott be, mi Brian Enohoz”).

Bowie és Eno Új Europizmusa azon post-punk alapérzéssel csengett egybe, hogy Amerika – legalábbis a *fehér* fele – az ellenség mind zenei, mind politikai értelemben. A kortárs ösztönző erők keresésekor a post-punk alkotók hátrahagyták a rock'n'roll szülőföldjét, és meg sem álltak Amerika feketék lakta városnegyedeiig, Jamaicáig és végül Európáig. A post-punk bűvkörébe került emberek számára 1977 legfontosabb kislemezei nem a *White Riot* és a *God Save the Queen* voltak, hanem a *Trans-Europe Express*, ez a kimért, fémes gyászdal az eljövendő indusztriális korszak számára és Donna Summer (Giorgio Moroderrel a háttérben) porno-eurodiszko bombasikere, az *I Feel Love* majdnem kizárólag szintetikus hangokból összerakva. Moroder elektronikus diszkója és a Kraftwerk higgadt szintipopja idézte meg a Neu Europa csillogó vízióját – modern, előre tekintő a maga posztrockos eredetiségével abban az értelemben, hogy már nem adósa az amerikai zenei hagyománynak. Annak gondolata, hogy programozható szintetizátorok és gépi ritmusok teremtik meg egy autentikus, nem amerikai zenei identitás lehetőségét, igen vonzóan bizonyult olyan, szárnyaikat próbálgató együttesek számára, mint a The Human League vagy a Soft Cell.

Fekete ritmusok, európai elektronikus zene, jamaicai színpadi varázslat: a post-punk radikális forma-átalakítási törekvéseinek koordinátái. A de mi van a radikális tartalommal? A punk politikai nézetei – nyers düh, agit-propos ellenállás – egy post-punk élharcos számára túl fafejűnek, erkölcsi tanácsokban túlságosan bővelkedőnek tűntek, ezért a cél agyafúrta, kevésbé nyomon követhető technikák kifundálása volt. A Gang Of Four és a Scritti Politti fölhagytak a megmondjuk-ahogyan típusú szövegekkel, amik a mindennapokba beférkőző hatalom működési mechanizmusainak föltárásával és dramatizálásával próbálkoztak: fogyasztás, szexuális viszonyok, a természetes és a „nyilvánvaló/fennálló” közérthető definiálása, az egyén látszólag spontán, legbenső érzései hogyan íródnak át nálánál hatalmasabb erők keze által. A „Mindent megkérdőjelezni” lett a kor szlogenje, amit rövidesen „a magánéleti kérdés politikai kérdés” meghatározás követett. A legkritikusabb együttesek azonban ez utóbbi kérdést úgy közelítették meg, hogy „minden politikai kérdés személyes kérdés” – hogyan hatolnak be életünkbe a pillanatnyi események, a kormányok döntéseikkel, és veszik üldözőbe az egyén álmait és rémálmait.

Amikor a konvencionális értelemben vett politizálás jött szóba – demonstrációk, józan aktivizmus, szervezett küzdelem –, ambivalens viselkedésformákkal találkozhatunk a post-punkon belül. Művésziskolások és autodidakták egyaránt inkább az individualizmus dicséretére hajlottak. A bohém nonkonformisták esetében azonban inkább zavart feszengésről beszélhetünk a „légy szolidáris” vagy a „most muszáj beállnod a sorba” felszólítások hallatán. Ők nyílt demagógiának vélték az olyan politikailag elkötelezett együttesek megnyilvánulásait, mint a The Tom Robinson Band és a Crass, az esztétikai határain kívül eső dolognak, hordószónoklataikat pedig vagy a



hallgatót lekezelő túlzásoknak, vagy az áttérteknek megtartott értelmetlen prédikációs gyakorlatnak tekintették. Vagyis miközben a legtöbb brit post-punk csapat részt vett a Rock Against Racism mozgalom rendezvényein, már jócskán elégük lett mind a RAR, mind pedig testvérszervezete, az Anti-Nazi League meghívásaiból, mert az igen militáns baloldali Socialist Workers Party (akik számára a zene csupán eszköz a fiatalok mobilizálásához, radikalizálásához) alig leplezetten előretolt állásainak gyanították mindkettőt. Mindamellet a post-punk megörökölte a punk igazi vágyálmát: újjáéleszteni a rockzenét mint olyan erőt, ami képes megváltoztatni ha nem is a világot, de a zenét hallgató egyén tudatát. Ám ez a radikalizmus arányosan oszlott el zene és szöveg között, nem pedig arról volt szó, hogy a muzsika csupán az agitációs propaganda határfokát növeli. Ami a szövegeket illeti, szubverzív potenciáljuk elsősorban inkább konkrét esztétikai területekhez kötődött (mennyire érvényesül bennük egy újító szándék a nyelvhasználaton és a narratíván keresztül), és nem csak a közvetített üzenethez vagy kritikához.

A post-punk a lenyűgöző kísérletezések korszaka a szövegalkotás és az éneklési technikák terén. Mark E. Smith például (The Fall) egyfajta észak-angliai mágikus realizmus megalkotójának bizonyult, amelyben egy iparvidék mocsa keveredett a titokzatossal, a sejtelmessel a maga egyedi, recitáló hangján valahol félúton egy amfetamintól hajszolt ember zavaros fecsegése és egy alkoholtól megbuggyant elme nyakatekert történetmesélése között. David Byrne zaklatott, neurotikus modora tökéletesen passzolt olyan, a rocktól távol álló száraz, szórszálhasogatónak tűnő módon körbejárt témáihoz, mint az állatok, a bürokrácia mindennapjai, vagy az építészet meg az étkezés. Mark Stewart (The Pop Group) keserves, imagista ráolvasásai valahova Antonin Artaud és James Brown világainak kereszteződésébe estek. Mindemellet az idioszinkratikus női kifejezőmód is virágkorát élte ekkoriban – számos nő előadó (The Slits, Lydia Lunch, Ludus, The Raincoats) egy korábban még nem hallott perspektívából kezdett el beszélni a maga disszonáns hangján. Más énekes-lírikusok (Ian Curtis – Joy Division; Howard Devoto – Magazine; Paul Haig – Josef K) Dosztojevszkij, Kafka, Conrad és Beckett baljósan feszengő, léleknyomorítóan idegtépő szövegvilágaiból indultak el. Három perces miniregényeikben az egzisztencializmus klasszikus dilemmái köszönnek vissza: az énnel bíró személyiség kínjai és agóniája; szerelem vs. magány; a létezés abszurd volta; perverzítés és rosszindulat szunnyadó potenciálja az egyénben; és az örökzöld téma, „öngyilkosság – végül is mi a fenéért ne?”

Nem véletlen, hogy Észak-Anglia két haldokló iparú nagyvárosa, Manchester és Sheffield adták a brit post-punk élcsapatait. Hasonló szövegvilágú és zenei elképzelésekkel bíró csapatok bukkantak elő Cleveland, Ohio (az amerikai rozsdáövezet egykor lenyűgöző, de utóbb lepusztuló központja) és Düsseldorf (a Ruhr-vidék fővárosa) városaiban. Párhuzamos, mégis különféle tájakat bejáró útjuk során mind a Pere Ubu (Cleveland), a The Human League és a Cabaret Voltaire (Sheffield), a Joy Division (Manchester), mind pedig a DAF (Düsseldorf) beépítette a szintetizátorokat zenéjébe. Különféle fokon ugyan, de mindannyian elidőztek az egyre inkább elgépiesedő világba vetett ember problémái és lehetőségei körül. Nagyvárosokban fölőlvén magukon viselték az iparosodott társadalom (miután a XIX. században erőszakkal fölszámolták a vidéki kisközösségi létformát) által megszabott, természetellenes ritmikaiú mindennapok okozta testi és lelki sebeket, és ebből a privilegizált pozícióból kiindulva kezdték el tárgyalni az elidegenedni vagy adaptálódni problematikáját.

És pontosan – amennyire megkoptak színeikben és magukba roskadtak ezek a posztindusztriális városok – ez tette lehetővé (és talán elengedhetetlenné) a pusztulás panorámájának esztétizációját. A post-punk e tekintetben alapvetően két szerzőtől merítette az ihletet. Anthony Burgess 1962-es regénye, a *Gépnarancs* a közeljövő Nagy Britanniájában játszódik, ahol a skinhead, a punk és a kegyetlen dandy keverékének tűnő fiatalok portyázó bandái fosztogatják a várost, életük célja az önmagáért való kegyetlenkedés. Mind a könyv, mind pedig 1970-es filmadaptációja (Stanley Kubrick) az új Britannia nyomorúságos pszichogeográfiáját tükrözi vissza, amit várostervezők vízióinak és hatvanas évek Brutalista [negatív konnotációjú szó: az ötvenes-hatvanas évek, a



vasbeton bűvöletében alkotó építészeti stílusát jelöli) építészeinek köszönhetünk – panelrengetegek, sötét aluljárók, beton gyalogos felüljárók és járdák. Ugyanezen traumatikus városkép adja (bizonyos értelemben szereplővé lép elő) J. G. Ballard klasszikus trilógiájának (*Crash*, *Concrete Island*, *High Rise*) hátterét. Ballard korai novellái és összeomlás-regényei szinte mániákusan idézik meg egy kísérteties, gazdátlanul hagyott táj emberen túli szépségét és látványát – elhagyott repülőterek, használaton kívüli lőterek, kiszáradt víztárolók, lakatlan városok. Ballard interjúkban is megfogalmazta azt „a varázslatot és szépséget, amit akkor érez az ember, amikor végignéz egy szeméttelen tele kívénhezt mosógépekkel, autórönsökkel; vagy gondolhatnánk egy használaton kívüli kikötőben rozsdásodó hajótestekre ... Hihetetlen rejtelmesség és varázslat lengi be ezeket a tárgyakat.” A *Pere Ubu* és a *Joy Division* a ballardi szépségesszmény szülővárosukra vonatkozó aspektusainak zenei megfogalmazói. Noha Cleveland és Manchester megéneklői nem szűkíthetők le teljesen térben és időben, zenéjük valahol a történelmi és földrajzi meghatározottságok, illetve az időtlen, univerzális vágy és rettegés keresztútján szólalt meg.

A post-punk a brit és az amerikai politikai élet két különböző korszakát is megélte: Jim Callaghan (Labour) balközép kormányát és Jimmy Carter demokrata elnökségét, amiket szinte egy időben váltott le Margaret Thatcher és Ronald Reagan – az Államokban tizenkettő, Britanniában tizennyolc évi konzervatív kormányzás következett. A post-punk a maga hajnalán egy merev, mozgásképtelen baloldali-liberális politikával szembesült (amit egyre többen végzetesen kompromittálódott, kudarcra ítélt iránynak véltek), alkonyán pedig a monetarista gazdaságpolitika, tömeges munkanélküliség és szélesedő szociális szakadék fogadta.

Főleg a post-punk első három évében telítődött a társadalom feszültséggel és félelmekkel. Új erőre kaptak a szélsőjobboldali és az újfasiszta pártok egyrészt a választásokon, másrészt az utcákon. A Hidegháború újabb mélypontja következett. A vezető brit zenei szaklap, a *New Musical Express*, állandó rovatot vezetett az amerikai rakéták brit földre telepítéséről *Plutóniumszökek* címmel. Kate Bush *Breathing* és a UB 40 *The Earth Dies Screaming* című kislemezei elhózták a húszas listára a nukleáris világéggessel kapcsolatos félelmeket, és számtalan együttes foglalkozott – kezdve a *This Heat Deceit* című koncept albumától egészen a Young Marble Giants klasszikus számáig, a *Final Day*-ig – az Armageddon valószínűségével, rövidesen elkövetkező borzadályával. Jellemző a korszak szakadár zenéjére, hogy kezdi fölszámolni kapcsolatait a szélesebb értelemben vett kultúrával, ami egyre inkább a jobboldal martaléka lett. Thatcher és Reagan alatt visszarendeződés következett be az ellenkulturális hatvanas és az engedékeny hetvenes évek rovására. A post-punk egyfajta belső kulturális száműzetésbe vonulva megpróbálta kiépíteni a maga alternatív intézményrendszerét: lemeztársaságait, elosztási és boltláncát. A „teljes ellenőrzés” (a The Clash csak keserűen tudta elénekelni a dalt, miután átengedte a CBS-nek) szükségessége vezetett olyan független lemezcégek születéséhez, mint a Rough Trade, Mute, Factory, SST, Cherry Red, Subterranean. A csináld magad elve hihetetlenül termékenynek bizonyult, a szamizdat kultúra országos járvánnyá terebélyesedett – együttesek saját lemezeiket adták ki, helyi promoterek fellépések sokaságát szervezték, zenészkollektívák koncerthelyeket teremtettek a semmiből, kisebb magazinok és fanzine-ok vették át az alternatív média szerepét. A független lemeztársaságok a nagy cégekkel szemben egyfajta mikrokapitalista légkörben kezdtek el működni nem is annyira valami baloldali ideológia bűvkörében, mint attól a meggyőződéstől vezérelve, hogy a megacégek túlságosan lanyhák, földhözragadtak és bevétel-orientáltak ahhoz, hogy a jelen által megkövetelt zenei vállalkozások útját egyengessék.

A post-punk legalább ugyanannyira kötelezte el magát a zeneipari politika, mint az élet mindennapi történései iránt. Ki akarta kerülni, szabotálni akarta a rock álomgyárát, a szabadidő-ipart, amelyik kanalizálta az ifjúság energiáit és idealizmusát szákutcába vezetve azt, miközben kellő mennyiségű bevételt produkált a vállalati kapitalizmus számára. Egy liverpooli csapat, a Wah! Heat által bevezetett „rockism” terminus egy olyan zenei világot jelölt, amit unalmas, rutinszerű feladatok, korlátozott kreativitás és a meglepetés erejének tompítása jellemeztek: a termelés konvenciói (azért



kell a visszhangot használni, hogy a hangzásnak egy tágabb, élőbb karaktert adjunk), előadásmód és turnéétköznapi megjósolható rituáléi (számos post-punk csapat sosem volt hajlandó ráadást játszani; mások multimédiás előadásokkal és performanszokkal kísérleteztek). Hogy megtörjék a bevett üzletmenet átkát, és figyelemre készítsék a hallgatót, a post-punk gyakran nyúlt a zenei metakritika és a rövid manifesztum műfajaihoz: a *Television Personalities Part Time Punks* vagy a *Subway Sect A Different Story* című dalai például a punk kudarcát elemezték, és egy lehetséges jövőről spekuláltak.

A post-punk heveny öntudata elsősorban a hetvenes évek konceptualista művészetében tapasztalható radikálisan önkritikus gondolkodásmód hozadéka, ahol a műről folyó párbeszéd legalább olyan fontos volt, mint maga az alkotás. A post-punk metazenei természete magyarázza a zenei szaksajtó különleges erejét a korszakban: néhány kritikus jelentős szerepet töltött be a kialakuló kultúra formálásában és irányításában.

Ezen új helyzet a punknak köszönhető: mivel a tévé és a rádió a pokolba kívánta, a nyomtatott sajtómozgók ellenségesen viszonyultak hozzá, sőt, bizonyos időszakokban még koncertezni is csak nehezen tudtak a punkzenekarok, a zenei szaklapok szokatlan fontosságra tettek szert. 1978 és 1981 között a piacvezető *New Musical Express* példányszáma 200 és 270 000 között mozgott, míg a *Sounds*, a *Melody Maker* és a *Record Mirror* együttes példányszáma 600 000 fölé is ment. Tekintetbe véve a kézből-kézbe adás elterjedt szokását, ez mindösszesen úgy kétfélmilliónyi olvasót jelenthetett.

A punk jókora tömegeket mozgató meg, akik a kiutat keresték, és arra vártak, hogy valakik mutassák az irányt. A szaksajtónak erre a szerepre nem akadt riválisa – az olyan stílusformáló havilapok, mint a *Q* vagy a *The Face* még nem is léteztek, míg a minőségi újságok csupán egy sivár verzióját produkálták a popkultúra kritikájának. Ezért gyakorolhattak akkora hatást a zenei hetilapok, és ezért jutottak el bizonyos (messianisztikus komplexusoktól aligha mentes) szerzők egy ma már elképzelhetetlen hírnév és befolyás szintjére. Főlismerték (és eltűntek) a zenei kapcsolattartórendszereket, és lejegyezték a mozgalmat, vagy a városokban kialakuló csoportok lejegyzésre váró kiáltványait, ezáltal pedig fölgyorsították a post-punk fejlődését. A *Sounds* hasábjain – 1977 végétől folyamatosan – Jon Savage vette védelmébe a post-punk indusztriális/antiutópisztikus sci-fi vonalát a 'New Musick' címszó alatt. Paul Morley (*NME*) a Joy Division mitologizációjától a New Pop koncepciójának megálmódásáig jutott el. A *Sounds* újságírója, Garry Bushell az Oi! és a Real Punk demagóg/ideológusává nőtte ki magát. Az aktívan jelenlévő kritikusok és az önreflexív zenészek keveredése furcsa, fékevesztett evolúciónak teremtett alapot: trendek versenyeztek egymással, és minden új fejlődési irányra rögtön jött a válasz egy ellenlökés vagy valami furcsa csavar formájában. Mindez természetesen hozzájárult a korszak felemelkedés-jövőt közérzetének kialakításához, miközben fölgyorsította a punk széthullását egymással perlekedő frakciókra.

Zenészek és újságírók elég sokat haverkodtak akkoriban – ez vezetett egyfajta szolidaritáshoz, bajtársiassághoz a post-punk vs. Old Wave kulturális háborúban, illetve bizonyos politikai csatározásokban. Összekeveredtek a szerepek: néhány újságíró lemezkészítésbe fogott; néhány zenész – David Thomas a Pere Ubu-ból (Crocus Behemoth álnéven), Steven Morris a Joy Divisionból és Steve Walsh a Manicured Noise-ből – lemezkritikákat írt. Mivel rengeteg ember zenei előképzettség nélkül érkezett a post-punkba, esetleg más művészeti ágban alkotott, a készítő és a kommentálók közötti szakadék nem volt annyira mély, mint a punk előtti időszakban. Genesis P-Orridge (Throbbing Gristle) például elsősorban író-gondolkodóként tekintett önmagára, nem zenészként. Sőt, az újságíró szót *pozitív* leíró terminusként használta a TG-re jellemző, a kies posztindusztriális valóságot dokumentarista jelleggel leíró technikáját.

Írásmód és stílus változásai megemelték a post-punk rangját, mint olyan jelenséget, amelyik új korszakot jelöl. A hetvenes évek elejének kritikusai tradicionális értékek mentén (objektivitás, visszafogott modor, megkérdőjelezhetetlen tudás) alakították ki saját stílusukat keverve némi rock'n'rollos lazasággal és fesztelenséggel. Ez a lendületét veszített, beszélgetős, szlenges, csajokra



meg drogokra utalgató stílus szóba sem jöhetett. Ráadásul szellemi támasztékaik – a lázadás mint hímek nevelten viselkedése, a zseni mint örült kultusza, a hiteles és autentikus utcai neveltek kultusza – szintén szerepeltek azon a hosszú listán, amit a rock elleni harc csapatai összeállítottak. A hatalmat átvevő új generáció írásai – Morley, Savage, Ian Penman, Jane Suck, Dave McCullough, Chris Bohn, hogy csak a legfontosabbakat említsük – mintha ugyanabból az *anyagból* gyúródtak volna, mint a zene, amit védelmükbe vettek. Világos soraik, elszántan unszoló hangvételük olyan együttesek szigorúságát tükrözte vissza, mint a Wire, a Banshees vagy a Gang Of Four; hasonló hozzáállás tapasztalható a korszakra jellemző lemezborító-tervezés terén: szögletes, geometrikus alakzatok és testek, illetve a három alapszín dominanciája figyelhető meg. Az új zenekritikai iskolát puritanizmus és játékosság elegye jellemzi, miközben aláássa a régi iskola elengedettebb hangvételének hitelét, és kimetszi belőle a bizonyosságérzet magját – rejtve maradt feltételezéseket és készpénznek vett meghatározásokat a rock fogalmi köréről.

Az együttesek és újságírók folyamatos párbeszéde is hozzájárult azon érzéshez, hogy valami új kezdődött. Ma egy beszélgetés valamelyik rockegyüttessel hatások és mérőföldkövek végeláthatatlan lajstromozgatásából áll: egy banda története tulajdonképpen izlésfejlődésük állomásainak föltérképezése. Ez a típusú, „Akkor most fölsorolom a lemezgyűjteményemet” felelet a post-punk korszakban egyszerűen nem létezett. Természetesen tettek utalásokat alapélményeikre, de annyi minden más is járt a fejükben – politika, film, képzőművészet, irodalom. Némelyik politikailag elkötelezett csapat úgy vélte, túlságosan elpuhult, triviális dolog a zenéről társalogni; úgy érezték, kötelességük komolyabb témákban hallatni hangjukat. Ez az attitűd azon véleményt erősítette, hogy a pop nem egy elkülönült, a valóság egészéről leválasztott jelenség. A hatások megvitatása iránt mutatott közöny megteremtette a post-punk, mint a hagyománnyal szakító mozgalom mítoszát. Mintha a kultúra tekintetét és füleit nem a múlt, hanem a jövő felé fordítaná: az érintett bandák veszett rivalizálásba kezdenek, hogy ki is éri el hamarabb a nyolcvanas éveket a hetvenes évek vége felé.

A jelennek élő post-punkot küldetése során egyfajta sürgetettség zaklatott érzése lengte körül. Csóstit jöttek a jobbnál jobb, klasszikus lemezek. És még a befejezetlen kísérletek, az érdekes kudarcok is meglepő erővel hívták ki a valóságot, épültek be egy kollektív, frissítően ható párbeszédbe. Bizonyos együttesek inkább csak ötlet, mint zenei megszólalás szintjén léteztek, mégis hozzájárultak a történethez sajtószerepléseikkel.

Számos együttes ért el hatalmas sikereket, miután kilépett post-punk korszakából: New Order, Depeche Mode, The Human League, U2, Talking Heads, Scritti Politti, Simple Minds. Több kisebb vagy a háttérben maradó előadó tett szert hírnévre más szerepekben: Björk, The KLF, The Beastie Boys, Jane's Addiction. Nos, ezt a történetet azért nem a győztesek szája szerint írták. Bandák tucatjainak kezei közül kerültek ki meghatározó jelentőségű lemezek, ám sosem lettek többek egy tartós rajongói kör kultuszának tárgyánál, csupán az a kétes hatású vigasz jutott nekik, hogy fölkerültek a kilencvenes évek megacsapatainak hatáslistájára (a Gang Of Four nemzette a Red Hot Chili Pepperst; a Nine Inch Nails a Throbbing Gristle hozadéka; a Talking Heads még nevet is kölcsönözött a Radioheadnek). És persze számtalan csapat vesztett a semmibe egy-két szenzációs kislemez kiadása után.

A zenészek mögött ott sorakoznak az ösztönzők, a kultúrharcosok, a felhatalmazók, ideológusok, akik lemezcégeket alapítottak, bandákat menedzseltek, avanszáltak újításra hajlamos producerekké, fanzine-fenntartókká, koncerteket támogattak, fesztiválokat szerveztek. Kulcsszerep jutott a lemezboltoknak ebben a történetben – Rough Trade (London), Drome (hetvenes évek közepe, Cleveland), 99 Records (New York). Az ötvenes évek zenéjétől a kilencvenes évek rave kultúrájáig a lemezboltok mindig is a zenei világ információs hálózatának fontos csomópontjai voltak. Munkahelyeket kínáltak, segítettek a bajba jutott zenészeket, kirakták az együttesek apróhirdetéseit, és továbbadták a rajongóknak a koncertekre hívó szórólapokat. Mindemellett egy lemezbolt egyfajta mini rádióállomás: a személyzet toplistái szóltak odabenn, tudatták a vásárlókkal saját preferenciáikat. Jó pár bolt lemezcéggé terebélyesedett, az éppen menő dolgok

kiskereskedelmi tudatosságát alakította át a tehetség föl kutatásának kifinomult ösztönévé.

Egy alternatív kultúra megteremtésének és fenntartásának izzadtságzagú munkája nem járt együtt a punk megbotránkoztató közösségi gesztusaival és kulturális terrorizmusával. A pusztítás drámaibb folyamat, mint az építés. A post-punk konstruktívan nézett előre. Valamiféle ki nem mondott hittel fordult a jövő felé, amiről a punk azt állította, nem létezik.

A punk egy rövid időre képes volt bizonyos negatív tartalmak egységbe szervezésére egyfajta ellenerő gyanánt. Ám amikor valaki föl tette a kérdést, „Mivégre is vagyunk itt?“, mindenki szétszaladt fejében saját bejáratú punk teremtésmítoszával és irányválasztási elképzeléseivel. Mégis, a dühös viták és egyet nem értesek megerősítették a közös értékeket: a punk újjáélesztette a zenébe vetett hit lehetőségét és felelősségét. Ezért tűnt úgy, érdemes kideríteni a választ az „És most merre?“ kérdésre. E megosztottság és nézetkülönbség melléktermékeként a sokszínűség, hangok és ötletek mesés gazdagságának kora köszöntött be, ami a hatvanas évek aranykorával vetekszik.

*Domokos Tamás fordítása*



## Nick Cave: And the Ass Saw the Angel

### (A Tanúság Hermeneutikája)\*

Dolgozatom tárgya a *vértanúság* irodalomelméleti – filozófiai fogalma, témája a *tanúság hermeneutikájának* feltárása, szemantikájának kifejtése különös tekintettel az *egzegetikai tanúságfogalomra*. Főbb kérdéseim: mely filozófia képes artikulálni a tanúság problematikáját? Milyen jegyek alapján jelölhetőek ki a tanúság szemantikájának csomópontjai, és milyen ezeknek egymáshoz való viszonyuk? Hol a vértanúság helye az egzegetikai tanúságfogalom struktúrájához képest, és melyek a sajátosságai? Mi a vértanúság nyelve, milyen igazságot közöl, kinek szól, és hogyan értelmeződik? Van-e néma tanúság? Céljaim: pontosítani a tanúság köznap, jogi és egzegetikai fogalmát; megmutatni, hogy a vértanúság diszkurzív struktúrája a mártíriumot határtapasztalatként pozicionálja, és hogy a vértanúságot mint interpretációs aktust *inverz hermeneutikának* nevezhetjük; továbbá Nick Cave *And The Ass Saw The Angel* című regényének szimbólumaira irányuló értelmezésen keresztül bemutatni, hogy a kidolgozott elmélet interpretációs stratégiaként is alkalmazható.

#### A módszer

A *tanúságot* mint filozófiai fogalmat tárgyaló munkák száma csekély. Bár a teológia és a bibliai hermeneutika számára mindig fontos kérdés és cél volt a tanúságtétel, a bizonyosság, a közbenjárás és a mártírium jelentésének és jelentőségének pontos megértése, e fogalmak, illetve az általuk denotált események problematizálására sokáig nem került sor. Különösen hiányoztak az olyan teoretikus megalapozottságú munkák, amelyek nem a tanúság értelmezésével, hanem a tanúsággal mint értelmezéssel foglalkoztak. Az utóbbi évtizedekben azonban egyre több elméleti szöveg irányult kifejezetten a fent említett kérdésekre: elsősorban Paul Ricoeur egyes tanulmányai,<sup>1</sup> és Jacques Derrida előadásai.<sup>2</sup> Bár alapállásuk, kérdésfeltevések és céljuk természetesen különböző, dolgozatomban mindkettejük tanúságfogalmának értelmezésére kitérek.

A tanúsággal kapcsolatos vizsgálódások központi, önreflexív és legitimáló kérdése, hogy melyik filozófia vállalja fel a tanúság problémáját.<sup>3</sup> A minimális kritérium, hogy a filozófia számára az abszolút kérdése értelmes kérdés legyen,<sup>4</sup> a hermeneutikára, vagy egy ricoeuri terminussal a *hit hermeneutikájára* szűkíti az elméletek körét – diszkreditálva bizonyos racionalista, dekonstrukciós vagy akár pszichoanalitikus hátterű stratégiákat. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy a hermeneutikát mint módszert az említett az említett kritérium még nem jelöli ki. Amennyiben azonban az abszolút értelmességének kérdését a reflexióhoz közelítjük, megmutatkoznak a hermeneutikai módszert ki-

\*Dolgozatom címét Paul Ricoeur tanulmányától kölcsönözöm. Ricoeur, Paul. 1987. (A hivatkozásoknál a magyar fordítás helyeire utalok.)

<sup>1</sup> Ricoeur, Paul. 1987, 1995.

<sup>2</sup> Derrida, Jacques. 1994.

<sup>3</sup> A kijelölendő módszernek a tanúság kérdését teljes mélységében kell tudnia vizsgálni, így szükségszerű, hogy a legmagasabb szintű kritériumnak is meg kell felelnie.

<sup>4</sup> Ricoeur, Paul. 1987. 273.

jelölő indexek. Az abszolútra vonatkozó kérdés értelmességét ugyanis a válasz lehetősége adja, vagyis az abszolút jelentéssége kritérium a filozófiai módszer számára. Látnunk kell továbbá, hogy az abszolút jelentéssége intencionált aktus. Az abszolút mindig a kérdező tudat számára értelmes, mindig valaki számára nyilatkozik meg, mégpedig a kérdező tudat mozgásában: az abszolút igenlésében<sup>5</sup> mint reflexív eseményben.<sup>6</sup> A racionalista diskurzusokban érthető okokból nem lennének olyan kódok vagy értelmezési modellek, mellyel az abszolút értelmességének hovatovább szinonimájaként olvashatnánk a tudat megismerő, reflexív mozgását. Megismerő mozgáson azt az oszcilláló játékot értem, amelyben a tudat reflexiója a tudatot nem alkotó pólust is érint – lényegében a hermeneutikai kör „működésének” megfelelően. A tudatiság itt nem önmagát, hanem az abszolútot tapasztalja, tételezi úgy, ahogy az abszolút önmagát feltárja, megmutatja. A hermeneutikát az abszolút megtapasztalásának igénye, lehetősége és adekvát módja jelöli ki a tanúság kérdését felvállalni tudó filozófia módszerévé. Szét kell ugyanis választanunk a tudat szubjektivistá fogalmi gondolkodását<sup>7</sup> az abszolút igenlésétől és megtapasztalásától. Előbbit mint a metafizika strukturális meghatározottságait, tárgyasításait meg nem haladó, nem önreflexív mozgást nem tekintjük alkalmasnak a tanúság kérdésének megértésére. Az abszolút igenlést azonban – definíciója alapján – éppen a reflexió teszi képessé a tapasztalat megragadására. Az önmagát mindig újra definiál, az abszolútot igenlő tudat és a tanúságban megmutatkozó abszolút értelmező dialógusa a hermeneutikai kör modelljével írható le.<sup>8</sup> A dialógus módusza a tapasztalás, nyelve pedig sajátos, a Nick Cave regény szimbolikájának értelmezése során bemutatásra kerülő meghatározottságokkal bír. Azt mondhatjuk, hogy a tanúság kérdésének téje az abszolútról szóló tapasztalat és megértés. Ennek vizsgálata és értelmezése az abszolútot igenlő és megtapasztalni képes tudatot tételező filozófia feladata, amelynek módszere a hermeneutika.

### A tanúság szemantikája<sup>9</sup>

A tanúság szemantikájának három szintjét különíthetjük el, főleg jelentéstani szempontok alapján, de a struktúra határait a pragmatikai dimenzióval kijelölve; a három szint a *köznapi* vagy *empirikus*, a *jogi* és az *egzegetikai*.

A szó előzetes köznapi jelentésében<sup>10</sup> *tanú* az, aki valamit látott, hallott, vagy bármilyen más módon tapasztalt, és arról valakinek beszámol. Az értelmezésben különös figyelemmel kell fordulnunk afelé, hogy a tapasztalás a beszéd szempontjából előidejű, hogy a tanú maga csak tapasztalta, de nem cselekedte a később felidézett eseményeket. A *tanúság* maga pedig (előzetes definíció szerint) nem az észlelés, hanem az észlelésen alapuló beszámoló, az elbeszélés. A tanúság tehát reflexió a beszéd idejében már nem jelenvaló, és csak a reflexióban adott eseményre. Ezek a

<sup>5</sup> UCE. 1987. 274; 1995. 41-44.

<sup>6</sup> A megnyilatkozás tehát már minding interpretációt feltételez.

<sup>7</sup> Ez az, amit a késői Heidegger a szubjektivitás metafizikájának körébe utal, helyette a tárgyasítást megelőző értelmet és egységet visszaállítani tudó hermeneutikai gondolkodást javasolva. Caputo, John. 1994. 128.

<sup>8</sup> Bár dolgozatomban központi kérdése a szövegszerű értelmezésre vonatkozik, a hermeneutikai kör fogalmát a heideggeri tágabb értelemben használom, vagyis Gadamer Heidegger olvasatánál erősebben támaszkodok ontológiai alapjára.

<sup>9</sup> A háromszintű szemantikai felosztást Ricoeur javasolja idézett tanulmányában. Ricoeur, Paul. 1987.

<sup>10</sup> A köznapi jelentés fogalmát Ricoeur idézett tanulmányából veszem. Rajta azt a reflektálatlan, előzetes tanú(ság)fogalmat értem, amelynek jelenléte a legerősebben tiltott a jogi és vallási diskurzusban.



fogalmak és definíciók azonban problematizálhatók. Derrida a *Ki az anya?*<sup>11</sup> című szövegében erősen foglalkozik a tanúság kérdésével, és megkülönbözteti az *érzékek tanúságát* (*to witness*) a *tanúságtételtől* (*bearing witness*). A distinkció szemantikailag indokolható: az angol nyelvben a *valamit meglátni, valahol jelen lenni* értelemben álló (*to*) *witness* főnév és ige (*tanúja valaminek*) nem jelenti egyszerre a tanúság előadását is. Így törés választja ketté a megtapasztalást és a róla való beszédet, de ez olyan következtetésekre ad lehetőséget, melyek túlmutatnak a szemantika keretein. Tarthatjuk ugyanis mindkét aktust tanúságnak (tanúskodnak az érzékeink, és tanúskodik a tanú), és köztük értékminőség alapján is felállíthatunk hierarchikus korrelációt. Ez esetben az érzékek tanúsága és a tanúságtétel nem időbeliségükben különböznének egymástól, hanem abban, hogy a szemtanú jelenléte (*to witness*) autentikusabb bizonyosság, mint a tanúságot tevő (*bearing witness*).<sup>12</sup> Ez a szétválasztás azonban problematikus, mert egy sokkal fontosabb, eredendő különbséget és viszonyt kendőz el. Még ha el is fogadjuk azt, hogy tanúnak nevezzük az alanyt, aki bizonyos eseményeket tapasztal(t), akkor sem egyértelmű, hogy miért illetnének az adott aktusnál való jelenlétét a megkülönböztető *tanúság* terminussal. Úgy tűnik, ez utóbbi egy nem explicált tranzakció eredménye, vagyis a jogi nyelvhasználat jelölőjét alkalmazzuk a jogi diskurzuson kívül. Hasonló okokból indokolatlannak tetszik *tanúnak* nevezni azt a beszélőt, aki – bár beszédtevékenységét a *tanúság* szóval jelöljük – nem tapasztalt meg olyan dolgokat, melyek jelenvalóvá tétele bármilyen diszkurzív szituációban a feladata lehetne. Ha tehát a pragmatikailag támogatott distinkciót mégis fenn akarjuk tartani, úgy a szemantikai indokok alapján pontosítanunk kell a *tanú* és a *tanúság* köznapni értelmének definícióját. Láthatjuk, hogy egy eredendő jogi fogalom köznapni használatáról van szó, így különösen figyelnünk kell arra, hogy a meghatározás ne kerüljön oppozícióba a jogi jelentéssel.<sup>13</sup> Amennyiben *tanúnak* tekintjük a valamilyen eseményt megtapasztalt alanyt függetlenül attól, hogy tapasztalatáról másoknak beszámol-e, akkor sürgetően jelentkezik az igény az így *tanúként* definiált alany cselekvésének meghatározására. Mivel a jogi diskurzusból vett *tanúság* fogalom erősen kötődik a beszédhez (mégpedig leginkább a valami érdekében, vagy valami ellen elhangzó beszédhez) szemantikailag nem indokolt a tapasztalatot ezzel a szóval kitüntetni. Igaz, már a *tanú* megnevezés is problematikus: ellentmondásosnak érezhetjük, hogy a jogi diskurzus *tanúságtétel*-fogalmát a köznapni nyelvben alkalmazva visszakövetkeztetünk az alanyra, és azt ahhoz képest határozzuk meg függetlenül attól, hogy részese-e a jogi eljárásnak, vagy sem. A *tanú* és a *tanúságtétel* fogalmát is meg kell tehát tisztítanunk a jogi szint szemantikai meghatározottságaitól, amikor az empirikus jelentést kidolgozzuk. A definíció ezek után így módosul: a *tanúja* valaminek kifejezés jelentése köznapni értelemben valamit lát, hall, valamilyen eseményt tapasztal. A *tanú* fogalom önmagában jelentés nélküli, mert jogi vagy egzisztenciális jelentést hordoz, de csak az utóbbi kontextusokban. Ebből következően a *tanúság(tétel)* mint a *tanú* cselekedete, ugyancsak nem hordoz jelentést empirikus szinten. A Ricoeur és Derrida által is használt *érzékek tanúsága* kifejezés – a nyelvi ökonómia példája – megtapasztalás értelemben áll, de különösen fontos elválasztani jelentését a jogi – egzisztenciális *tanúságtételtől*.

A *jogi szint* előzetes tanúságfogalma: a tanúság a perben elhangzó beszéd. A tanúságnak és a tanú fogalomnak a jogi aspektus a központi kontextusa, így csak képletesen nevezhetjük ezt a köznapni értelmet leszűkítő térnek. A tanúság egy sajátos beszédssituációban, a perben elhangzó szöveg, melyet eskü nemesít meg.<sup>14</sup> A tanúság célja, hogy jelenvalóvá tegyen előidejű eseményeket.

<sup>11</sup> Derrida, Jacques. 1994.

<sup>12</sup> Uő. 1994.

<sup>13</sup> Az ilyen jelölőkkel operáló szöveg szemantikájában azonban – gyakran a szintaktikai diszkontinuitáson és heterogenitáson keresztül – a jelölők koherenciáját disszeminálva fölénybe kerülnek az intertextualitás centrifugális erői.

<sup>14</sup> Ricoeur, Paul. 1987. 278-283.

A tanúság a per struktúrájába igazodik, vagyis valamilyen ügy érdekében, vagy ellen felhasznált eszköz, mely az ítélethozatal szolgálatában áll – bizonyít és meggyőz.<sup>15</sup> A tanú beszéde egy erősen retorikus és szimbolikus aktuson, az eskün keresztül válik tanúsággá. A jogi diskurzusban sem tekintjük tehát tanúságnak az események megtapasztalását, és nem tanú az eseményekről be nem számoló alany.

A jogi tanúfogalommal kapcsolatban nagyon fontos kérdés a tanú és a vádlott viszonya. Derrida már említett szövegében<sup>16</sup> a béranyaság intézményével is foglalkozik, mint olyan jelenséggel, mely kifejezetten jelzi: már nem csak az apa, hanem az anya kiléte is bizonytalan, csak tanúságra (mégpedig nem szemtanúságra, hanem tanúságtételre) hagyatkozva állapítható meg. Eddig ugyanis csak az apa volt az, akinek személyéről eskü alatt tett tanúság szólt, míg az anya kilétét (a születés pillanatában?) az érzések tanúsága bizonyította. Azért fontos ez a gondolat, mert belőle kitűnik, hogy Derrida az apa kilétéről tanúságtételen keresztül való meggyőződést elképzelhetőnek tartja. A tanúság azért szükséges, mert a tanú által tapasztalt esemény a tanúság idejében nem hozzáférhető, és csak a reflexión keresztül adott. A vallomás a védelem vagy a vád struktúrájába épül, és hozzásegít az ítélethozatalhoz. Az előző gondolatmenet ezzel szemben azt sugallja, hogy az apa a saját apasági perében lesz tanú, vagyis a vádlott tanúskodik maga mellett vagy ellen. A vádlott és a tanú megkülönböztetése alapvető a jogi tanúságfogalom szempontjából, és mint látni fogjuk, nem mellékes a vértanúság értelmezésében sem.

Nem csak jogtörténeti szempontból érdemes szemügyre vennünk Arisztotelész tanúságfogalmát. Ő a rétor érveinél kevesebbre becsüli a tanúságot, és a nem-művészi bizonyítékok közé sorolja. Nem-művészi vagy nem-technikai bizonyítékokon a szónok fellépte előtt is létező szövegeket ért: tanúkat, törvényeket, szerződéseket, kínvallatás eredményeit, esküket, tanúnak pedig a szónok által idézett tekintélyeket (költőket, jósokat, mitológiai alakokat) nevez. A perben a legfontosabb érv a szónok, és annak logikára épülő retorikája. A tanúság hitelét elsősorban az idézett tanú hitele adja, illetve az, hogy a tanúság logikája mennyire és hogyan illeszkedik az érvelés retorikájához.<sup>17</sup> Ebben a kontextusban nagyon fontos kérdéseket vet fel a hamis tanúság megítélése. Ez olyan aktus, mely sok kultúrában mint botrány, különösen súlyos jogi következményekkel jár. Mivel minőségében nem más, mint az igaz tanúság tagadása, hierarchiájuk, és az előbbi botránya nem immanens sajátosság, hanem a per szituációjából származik.<sup>18</sup> Tekintettel arra a tényre, hogy a tanú által felidézett események csak a reflexióban adóttak, és csak a tanúságban válnak hozzáférhetővé, a tanú feladata (ideálisan és illuzórikusan) kifejezetten *nem* az interpretáció, hanem a közvetítés. Az eskü szövegének igazság fogalma is a valósághoz való hűségre utal, az esküt letett tanú beszéde tehát eredendően igazként értelmeződik. A hamis tanú azonban – bár a perszituáció és a jogi diskurzus védő biztosítékait élvezve, tehát beszédét mindössze azzal igazolja, hogy a meggyőzés kontextusába helyezi – reflektál a közvetítő mozzanatra, és interpretálja az eseményeket. Az „igaz tanúk” törekvését a reflexió-mentes, interpretálatlan beszédmódra jól példázza a közismert tapasztalat, hogy ezek a szóbeli vallomásuk írásban rögzített változatának megtekintésekor gyakran hiányérzetüket fejezik ki, félremagyarázásra hivatkoznak, és kéri vallomásuk újrafelvételét.

A jogi tanúkonceptiót újrafogalmazva: *tanú* az, aki a per keretében az általa bármiféleképpen tapasztalt dolgokról eskü alatt nyilatkozik. A *tanúságtétel* a tanú cselekedete, míg eskü köti az igazmondáshoz. A *tanúság* jelentése tanúságtétel, a tanú eskü alatt mondott, leírt szövege, amely a védekezés, vagy a vád struktúrájába illeszkedik. Nem nevezzük tanúnak a valamit megtapasztalt, de arról a per keretében be nem számoló alanyt. Ezzel jogi szempontból a néma tanúságra vonatkozó kérdést is megválaszoltuk.

<sup>15</sup> Uo.

<sup>16</sup> Derrida, Jacques. 1994.

<sup>17</sup> Arisztotelész. Retorika. 1354a, 1357b.

<sup>18</sup> Bizonyítja ezt, hogy csak jogi értelemben beszélünk hamis tanúságról.



Az *egzegetikai tanúságfogalom* előzetes definíciója: vallási értelemben tanú az, aki megtapasztalta az abszolútot, és erről beszéddel vagy cselekedettel (akár a halálával is) bizonyosságot tesz. A *Katolikus Egyház Katekizmusa* több szempontból említi a tanúságot: a hívő Isten tanúja, de a Szentírás is tanúság, sőt Isten önmagáról tesz tanúbizonyosságot a teremtet dolgok által. A tanúságtételt az igazságsóosság cselekedete, mely létrehozza vagy megismerteti az igazságot.<sup>19</sup>

A vallási szint tanú(ság)-fogalma szoros kapcsolatban áll a köznap és a jogi definícióval, de nemcsak magába olvasztja, hanem meg is haladja a profán értelmezést. Az ószövetségi tanú a próféta, aki nem maga választja szerepét, hanem aki elküldetik, hogy az abszolútról tegyen tanúságot ezzel terjesztve a hitet, még ha ezért életét is kell áldoznia. A kinyilatkoztatás<sup>20</sup> fogalma szorosan kapcsolódik a hit megvállásának fogalmához. A kinyilatkoztatás médiuma a prófétai beszédforma. A próféta más nevében szól, és ilyen értelemben nem birtokosa a tanúságának, bár az ügy elkötelezettje. A kulcsfogalom a küldetés, az isteni kinyilatkoztatás artikulálása, a tapasztalat kihirdetése és a teljes önfeláldozás. Látványos, ahogy a vallási tanúságfogalom magába olvasztja a jogi aspektus definitív elemét, az esküt az igazságról. Az eseményekről szóló tanúság és az igazság hitvallása eredendően kapcsolódik össze az abszolút megtapasztalását tematizáló szövegben. Egzegetikai értelemben az eseményekről szóló tanúság már mindig hitvallás is, mert az előfeltevésében eredendően tételezi, és állítja az abszolút. Az igazságról szóló hitvallás pedig a tényekről szóló tanúság, mert az abszolút tapasztalatát eseményként reflektálja. A legegységelműbb ez a koegzisztencia az Újszövetség tanúság-fogalmában. Egyrészt Jézus maga a tanúság, másrészt, hogy Jézus a Krisztus – ez tanúság.<sup>21</sup>

Bár ezzel egy meglehetősen koherensnek tűnő rendszert vázoltunk fel, az egzegetikai tanúságfogalom redefinálására csak akkor tehetünk kísérletet, ha már választ kaptunk olyan nyugtalanító kérdésekre, mint hogy milyen struktúrába illeszkedik a vértanúság, vagy hogy mi a néma tanúság tétje az abszolút tapasztalatában. Ez utóbbi probléma egzegetikai értelmezésének magyarázatához, (amelynek részletesebb kifejtésére csak később vállalkozhatunk) érdemes felfigyelni Jézus tanúságra vonatkozó kijelentéseinek ambiguitására. Az Evangéliumok szövegét átvizsgálva kitűnik, hogy a beszéd nem részesül előnyben a bizonyágtétel szempontjából. Egyrészt Jézus többször figyelmeztet, hogy az ember égi megítélése földi tanúságának is függvénye, másrészt viszont feltűnően sokszor szólítja fel még tanítványait is, hogy őt „ki ne jelentsék”.<sup>22</sup>

## A vértanúság

A vértanúságot problematizáló irodalom azt leggyakrabban mint a hitvalló tanúságtétel tökéletes módját, a végletekig vállalt tanúságot definiálja. Ha a tanú meggyőződéséért a halált is vállalja, azt mártíriumnak nevezzük. Ez a meghatározás azonban ellentmondásoktól terhes, mert egy törést leplez el. A tanúság előzetes egzegetikai értelmének meghatározása alapján a tanú az abszolút tapasztalatról beszéddel, vagy cselekedettel bizonyosságot tesz. Amennyiben viszont a vértanút az abszolútról tanúságot tevők között, azokhoz képest jellemezzük, fel kell ismernünk, hogy ezzel

<sup>19</sup> A Katolikus Egyház Katekizmusa. 1994. 165, 995.

<sup>20</sup> Kinyilatkoztatáson elsősorban nem a Könyvek sugalmazott jellegét értem, hanem azt az eseményt, amelyben Isten (Szava) megjelenik.

<sup>21</sup> A vallási diskurzus egyes szövegeire azonban lehet jellemző az igazságról szóló hitvallás, vagy a tényekről szóló tanúság elsőbbsége. Éppen ennek alapján állítja szembe egymással Ricoeur Lukács és János Evangéliumát. Ricoeur, Paul. 1987.

<sup>22</sup> A teljesség igénye nélkül: Jézus figyelmezteti csodáinak tanúit vagy beszédének hallgatóit, hogy senkinek se mondják el, amit tapasztaltak: Máté 8.4; 12.16; 16.20. Márk 3.12; 5.43; 7.36; 8.30. Lukács 5.14; 9.21; 9.36. János 5.31; 10.25.

impliciten azt is mondjuk: a tanúságának nyelve a prófétai beszédmodor illetve a hitvallás, közege pedig az egezetikai diskurzus. A vallási tanú az abszolút tapasztalatról a tapasztalatot artikulálni képes nyelven tesz tanúságot. Szerepe tehát tisztázott, és még ha nem is nyeri el a közösség legitimációját, tanúsága akkor is a vallási diskurzus jól behatárolt struktúrájában hangzik el, és abban is értelmeződik. Elemzésem szerint azonban a vértanú cselekedete nem gondolható el pusztán az egezetikai tanú fogalomból kiindulva. Míg ugyanis a tanú hozzáférhetővé tesz a reflexión kívül nem megragadható eseményeket vagy tapasztalatot, és kifejezett célja a meggyőzés és a megértetés, addig a vértanú cselekedete nem értelmeződik tanúbizonyságként abban a diskurzív szituációban, amelyben megvalósul. Törés van tehát a vértanú szó szemantikájában. Senki sem lehet mártír, aki előbb tanú (martus) ne lett volna, a vértanú azonban nem azonos a tanúsággal életét áldozóval. A mártír kizárólag egezetikai értelemben tanú, jóllehet a sajátos helyzet, amelyben megnyilatkozik, szorosan kapcsolódik a jogszolgáltatás intézményéhez. A szakirodalom általában érzéketlen a megkülönböztetés iránt. A mártírium határhelyzet, de nem a tanúság és a szentség között (noha ilyen vonzata természetesen jelentős), hanem az egezetikai struktúrában artikulált, és a jogi struktúrában interpretált tapasztalat között. Értelmezésem szerint míg a vértanú egezetikai értelemben az abszolút tapasztalatról nyilatkozik (kinyilatkoztat), és ilyen értelemben tanú, aki tanúságot tesz, a mártírium nem tesz hozzáférhetővé semmit, mert az egezetikai struktúrában realizálódó reflexió jogi interpretációja eredendően és szükségszerűen vak az abszolút tapasztalata felé. Jogi értelemben a mártír sohasem tanú, hanem vádlott, és ez az az oppozíció, amelyben a vértanúság mint történeti esemény mindig ki/megnyilatkozik. A jogi diskurzus nem nyújt olyan interpretációs modellt vagy képletet, amellyel megközelíthető lenne a magát egezetikai tanúként tételező vádlott beszéde. Ezért a mártír bizonyossága a per diskurzív szituációjában semmi többet nem tesz hozzáférhetővé, mint saját magát (és a beszédén keresztül pozicionált alanyt). Ez azonban nem más, mint bűnvallás, tekintettel arra, hogy az adott kontextusban a hitvalló mindig vádlott. A bizonyágtevő nem bitorokosa a hitvallásnak, ő a tolmács – interpretátor, szemben a jogi tanúval, aki önmagában hordja a tanúságot (és éppen ezért kifejezetten ő az, akit senki sem helyettesíthet) de nem interpretálhatja a reflexiót.

### A vértanúság nyelve, igazsága

Ha a vértanúság struktúráját szeretnénk kibontani, meg kell vizsgálnunk a mártírium nyelvét, a nyelv igazságigényét és az interpretáció módját. Bár célom éppen azt felmutatni, hogy a vértanúság valójában nem pusztán az egezetikai tanúság sajátos, végleteleg fokozott megvalósulása, indítsuk analízisünket az egezetikai tanúságfogalom felől. A mártír mint tanú nyelve mindenképpen az abszolút kijelenteni képes jelrendszer, vagyis olyan struktúra, mely számot tud adni az abszolúttal kapcsolatos tapasztalatról. Az abszolút kijelentő beszédnek szembe kell néznie a nyelv sajátos állapotával. Éppen a nyugati tradíció jellemzi a bűnös embert istentelenként, következésképpen az embertől eredő beszéd nem mondhat semmit Istenről, és végképp nem állhat Isten Szava helyett. Bár a nyelv középpont köré szerveződő / szervezett struktúra, az ember istentelensége, a Bábel előtti állapot felbomlása vagy a nyelv középpontjának sajátos nem-hely jellege miatt a rendszer centruma elérhetetlen marad. A nyelv nem tudja a struktúráját szervező centrumot megragadni, noha éppen e centrum által folyamatosan erre van kényszerítve.<sup>23</sup> Az igazság és az abszolút fogalmához így a jelölés fogalmán és folyamatán keresztül nem juthatunk el. A nyelv mélyebb dimenziója felé haladva azonban már nem a szó jelöltjére vonatkozik fundamentális kérdés, hanem

<sup>23</sup> Klemm, David. 1989. 193.



arra, hogy mi az, ami akkor történik, amikor egy szót kimondunk.<sup>24</sup> A tradicionálisan szemantikai problémát tehát ontológiai gyökerekhez tudjuk kötni. Ekkor a szót nem úgy tekintjük mint jelölőt, vagy valamiről tett kijelentést, hanem olyan létezőt, amely saját magában létezik, és ezzel önmaga létigényét beteljesíti.<sup>25</sup> Az abszolúttal kapcsolatos beszéd igazságának kritériuma nem a jelölés (illuzórikus) önazonos folyamata, hanem a szó igazsága, amely mint megmutatkozás a létet hagyja megjelenni. Így az abszolút nevét jelölő szó kimondása nem a metafizikai objektumot, hanem a legalapvetőbb emberi situációt (lét/abszolút) jelenti ki.<sup>26</sup>

De ki van felhatalmazva arra, hogy ezen a nyelven Isten nevében, vagy Istenről beszéljen? Az autorizáció csak az abszolúttól magától származhat, meg kell azonban vizsgálnunk, hogy mi a módja a felhatalmazásnak, és az hogyan verifikálható / verifikálódik.<sup>27</sup> Könnyen belátható, hogy a mártírium nem érv, és nem is bizonyíték. A történeti tapasztalat megmutatja, hogy a vértanú nem kifejezetten az igazságért hal meg; a vértanú szó egzisztenciális és jogi aspektusának következetes megkülönböztetése pedig rámutat: még csak nem is az igazság hitvallásáért ontják véré. A mártírium ténye nem autorizálja az előzetes kinyilatkoztatást még akkor sem, ha a kinyilatkoztatás már mindig a vértanúság felől olvasódik. Ennél gyengébb (mert kommunikálhatatlan) és egyszerre erősebb (mert immanens) legitimáló aktus Isten szavának meghallása és felismerése.<sup>28</sup> A perceptív aktus autorizáló funkcióját az adja, hogy a megszólítás már önmagában interpretáció kérdése, mert már a megszólítás nyelvének jelei is interpretációk.<sup>29</sup> A percepció mint interpretatív aktus azt a bizalmat feltételezi, amelyet a hit hermeneutikája is preszupponál. (A hallgatásra és a meghallgatásra mint a beszéd módusaira még visszatérünk, most mint legitimáló eseményt vizsgáljuk őket.) Az Isten Szavát az Isteni Szó igazolja azzal, hogy a megszólítást tételezi mint verifikáló situációt.<sup>30</sup> Az igazság fogalmát az Isteni Szóhoz kötve adódik a következtetés: maga az igazság feltárulása és megmutatkozása is kijelentés, és elsősorban megszólítás. Ez pedig tevékenység, de kifejezetten nem a szubjektumé, hanem a léte. Ahogy a tanúság odatartozást jelent, úgy az igazság megtörténe ráhagyatkozást.<sup>31</sup> A szó / Szó – amely tehát az igazság történe is – konstitutív a hermeneutikus megértés számára, de kifejezetten nem mint objektum, hanem mint feltétel. A szó hermeneutikai funkciója – saját létének történe – feltétel a megértéshez.<sup>32</sup> A ráhagyatkozásban az igazság önmagát mutatja meg: ez az a gondolkodás, amely lemond a horizontikus kivetítésekről, a horizontikus konstrukcióról.<sup>33</sup>

Az újszövetségi hermeneutikával kapcsolatos kérdések az utóbbi időben egyre szorosabban kötődnek az Isten Szavának előbb vázolt teológiai problémaköréhez. Ez a fajta megközelítés két markánsan elkülönülő elméletcsoport kikristályosodásához vezetett. Egyrészt többen megkérdőjelezték a hermeneutika legitimálását a Biblia-interpretációban, és támadták az értelmezés két-pólusú modelljét. Mások a hermeneutika alátámasztását fedezték fel a kapott válaszokban, és néhányan még az autorizáló aktus irányát is redefiniálták, mondván: az *interpretáció* alapozza meg a

<sup>24</sup> „We open up this deeper dimension of language when we ask, *what happens through word?*” Ebeling, Gerhard. 1989. 193.

<sup>25</sup> Gadamer. 1994a. 112.

<sup>26</sup> Ebeling, Gerhard. 1989. 194.

<sup>27</sup> Klemm, David. 1989. 194.

<sup>28</sup> Uő. 1989.221.

<sup>29</sup> Foucault, Michael. 1993. 162-163.

<sup>30</sup> Uo.

<sup>31</sup> Grondin, Jean. 1993. 225-229.

<sup>32</sup> Betti, Emilio. 1992. 25.

<sup>33</sup> Caputo, John. 1994. 132, 136.

Szöveg igényét, hogy Isten Szava lehessen.<sup>34</sup> Mindezek a kérdések a tanúság interpretálhatósága szempontjából relevánsak.

### A vértanúság interpretációja

A vértanúság interpretálhatóságának mint lehetőségnek és módszernek a kidolgozását Nick Cave *And The Ass Saw The Angel* című regényének<sup>35</sup> elemzésén keresztül kísérlem meg. A mű témája Euchrid Eucrow nevű néma főhősének élete és erőszakos halála. A főhős egy különös szekta által vezetett amerikai kisváros határában születik egy tanyán. Miután részeges anyját apja megöli, és utóbbi is meghal, Euchrid hozzáfog földi küldetésének végrehajtásához. Meggyőződése, hogy őt Isten nevezte ki Titkos Földi Tervének végrehajtására, amely információgyűjtés, és a szentként tisztelt kislány megölése. Megerősíti tanyáját, és onnan irányítja a hadműveleteket. A regény a lány és Euchrid közös gyermekének megszületésével, és a lány halálával zárul. A kerettörténet szerint az eseményeket maga a főhős mondja el, miután üldözői elől a mocsárba menekült, és ott, lassan süllyedve már csak a biztos fulladást várja.

Elemzésemben a szöveget mint vértanúaktát olvasom/írom folyton reflektálva a működtetett stratégiákra és az alkalmazott fogalmakra. Alaptézisem, hogy a főhős vértanúhalált hal, hiszen (még mindig csak a vértanúság előzetes definíciójára hagyatkozva) minden cselekedetét az Isten iránti kötelességtudat vezérli, és életét is feláldozza küldetése befejeztével. Euchrid cselekedeteinek legitimációját Istentől nyeri, aki többször megszólította őt, és kijelölte mint földi harcosát, kukkolóját, kardjának forgatóját:

„Ah was, you might say, a Voyeur to the Lord. All mah days ah have served as an informer – planted in the ranks of the enemy – gleaning what ah could from what ah happened to see or hear or sniff out.” (1)

„Ah think at that moment ah heard – for the very first time – God’s voice begin to speak to me – yes, ah believe that God did try to speak. For above the chantings that grew louder and louder ah heard – inside mah head – a voice, low and soft-spoken yet clearly apart and unaffected by the chanting.  
»Euchrid«, it said »Euchrid«...” (2)

Az autorizáció tehát Isten hangjának meghallása és megértése. Különösen fontos ez az aktuális szöveg esetében, hiszen a főhős néma, így szóval nem is tudja kinyilatkoztatni az abszolútot. Mi a hallgatás és a némaság viszonya a beszédhez? Heidegger a jelenvalólét fundamentális egzisztenciáléi között említi a beszédet, amely konstitutív a jelenvalólét egzisztenciája számára: a világban-benne-lét beszédként nyilatkozik meg, mégpedig (szimbolikus-allegorikus és nem logikus-ontikus) költői beszédként, amennyiben ennek kifejezetten célja a diszpozíció egzisztenciális lehetőségeinek feltárása: a költői beszédben maga az igazság mutatkozik meg.<sup>36</sup> A hallás a beszédhez tartozó egzisztenciális lehetőség, amely mint a jelenvalólét elsődleges nyitottsága konstituálja a beszédet.

<sup>34</sup> Thiselton, Anthony C. 1980. 85-87; 100.

<sup>35</sup> Bár az elemzést csak itt kezdem meg, valójában ez a szöveg, és az általa felvetett interpretációs problémák azok, amelyek figyelmemet a vértanúság értelmezésének kérdésére irányították. Az idézeteket Székely János fordítása alapján a mellékletben magyarul is közlöm.

<sup>36</sup> Vagy Gadamer megfogalmazásában: „a költői nyelvnek egy különös, csak rá jellemző viszonya van az igazsághoz”, „a költészet eminens értelemben vett nyelv”. Á azonban az eminens, autonóm szöveg fogalmát kiterjeszti a vallási és jogi szövegekre is. Gadamer, Hans-Georg. 1994b. 142, 143. 148-150.



A hallgatás pedig nem ellentétes az igazságot feltáró beszéddel, hanem lehetőség, amely annak lényegéből adódik. A beszéd által előhozott és feltárt igazság eredendőben mutatja meg önmagát a hallgatásban, mert szemben a beszélővel, a hallgató jelenvalóként mindenképpen kell mondanivalóval rendelkeznie ahhoz, hogy tudjon miről hallgatni.<sup>37</sup> Így mindenestre központi kérdés lett a néma tanúság problémája, amelyben a hallgatás nyilatkoztatja ki az igazságot. Meg kell jegyezni, hogy a hallgatást eddig kizárólag a beszédhez képest határoztuk meg, jóllehet vannak nem verbális úton artikulálódó jelrendszerek. A szövegben ilyen *szemianont* alkotnak Euchrid testének különböző hulladékai mint a haj, a körmök, a hegek, az alvadt vér stb. Ezek a beszédet helyettesítő struktúráként tételeződnek, és mint egy szent ereklyéinek gyűjteménye előre jelzik Euchrid mártíriumát.

„Ah put the scabs in a tobacco tin that ah lined first with cotton wool, and put the tin in the shoebox with the hair and nail clippings, the shoebox labelled »Clippings.«” (3)

Másrészt az öncsonkítás képzetét is felkelti ez a szenvedély: Euchrid tépdesi saját sebeit, és saját maga ontja véré. Apró szilánkok képződnek, amelyek egy nagyobb struktúra részei, de önmagukban csak nyomok. Organikus egység elemei, amelyek szimbolikus jelölő funkciójukat kiszakíttóságukban nyerik el: jelenlétükben eredetük távolságára utalnak.

„The initial inspection of mah claret's complexion having taken a murky turn, ah picked at the evil, black crusts that capped each wound with a dead and ghastly crown. New blood would bubble in each one's place, bright and red at first but darkening blackly at the heart to a grim crimson curd, finally to clot and to harden, sick and black. Yes, *sick and black*.” (4)

Euchrid tehát nem szóval tesz tanúságot, hanem cselekvéssel, sőt kifejezetten a vértanúság cselekményeinek imitációjával, az önvessztés aktusaival.<sup>38</sup> A legfontosabb pedig, hogy az ő feladata nem is a hittérítés, az égi dolgok földi kinyilatkoztatása, hanem éppen fordítva: a földi események kifigyelése, és azok közlése az égben. A beszédnek tehát a hermeneutika antik fogalma által sugallt iránytól eltérő intenciót kell tulajdonítanunk.<sup>39</sup> A vértanúnak ugyanis (és ennek megértéséhez van szükség a *martus* szó kettős szemantikájának felidézésére) nincs mondanivalója a föld számára. Amikor az egzegetikai értelemben tanúságot tevő alany a jogi struktúrában pozicionálódik, az abszolút tapasztalatot feltáró beszéde nem értelmeződik tanúságként. A mártír kizárólag egzegetikai értelemben tanú – a szituációban, amelyben megszólal mindig vádlott. Úgy vélem, az adott kontextusban elhangzó, de ott eredendően és reflektálatlanul félreértett szöveg tételezett olvasóját érdemes a kontextuson kívül keresni. A mártír egyrészt tanúságot tesz beszédével, jelenlétével, (ez azonban nem definitív jegye a mártíriumnak, hanem egy már mindig megtörtént aktus, amely a vértanúság felől utólagosan értelmeződik), másrészt a jogi szituációban mint vádlottat halálra ítélik és kivégzik. Mivel azonban halálának nem lingvális, de jellegzetesen strukturált rendszere csak az értelmezésben adott (nincs nem olvasott szöveg), joggal feltételezhetjük: mártíriumának értelmezése az abszolút felől történik, a tételezett olvasó így az abszolút pólus. A vértanúság olyan interpretáció, amely a hermeneutika értelmező mozgásával ellentétes irányba közvetít: a vértanúság *inverz hermeneutika*.

<sup>37</sup> Heidegger, Martin. 1989. 289-311.

<sup>38</sup> Szili József opponensi megjegyzésében az öngyilkosság, önvessztés kérdését érinti a vértanúság kontextusában.

<sup>39</sup> Ezzel olyan tanúságfogalom felé terelődik a figyelmünk, melyet nem lehet csak a köznap, csak a jogi vagy csak az egzegetikai definícióból levezetni

Kérdés, hogy a mindig *valamiről* szóló beszédként is definiált logoszfogalom megengedi-e a referencia és az intenció történetileg többszörösen rögzített pontjainak kimozdítását. A kérdés tétje voltaképpen a következő: a nyugati keresztény hagyományban az igazságot megmutató, valamiről szóló beszéd (a *logosz tinosz*) erősen az isteni kijelentéshez, az Isten Igéjéhez kötődik – a beszélő/hallgató ezt nyilatkoztatja ki, az értelmező pedig ezt interpretálja. Megmarad-e a beszélő/hallgató és az értelmező abszolúttól eredő autorizációja, ha a beszéd/hallgatás a földről szól (mint mindig valamiről, mint abszolútról), és az ég felé tart? Heidegger analízisére alapozott válaszuk pozitív: mivel a beszéd mindig szüntheszisz és diáirezisz egyszerre<sup>40</sup>, a logosz iránya és intenciója nem disztinktív és nem is definitív jegye az igazság és az abszolút megmutatkozásának.

### Hermész és a vértanú: interpretációs stratégiák

Hermészt eredetileg Thot istenként tisztelték Egyiptomban, és mint transzcendenciát madár alakban jelenítették meg. A görög mitológia olümposzi időszakában újra megjelennek vele kapcsolatban a madár-motívumok mint a transzcendens erő kifejezői: Hermész szárnyakat visel kalapján és saruin. Jelképei a világ három szintjének bejárójaként mutatják be: két egymásba tekeredő kígyó (alvilág); a bot, a kalap és a saruk (földi realitás); szárnyak (emberfeletti realitás). Hermész a találékonyság és a furfang istene és a lélekvezető, aki a holtak lelkét az alvilágba kíséri. Ő a legmegbízhatóbb követ, és az ügyes beszéd istene: a nehezen érthető szöveg közbenjárására megvilágosodik. Ővé az értelmezés tudománya, ő magyarázza meg a földön az istenek üzenetét.<sup>41</sup> A vértanú az ég felé mozgó Hermész, aki nem az emberek számára beszél, nem kifejezetten az Isten Szavát értelmezi,<sup>42</sup> hanem ő a földi események (szintén abszolút tapasztalat) égi interpretátora. Mint értelmező a legtökéletesebben látja el szerepét, amennyiben az értelmezést a hermeneutikai kör és a játék fogalmaihoz kötjük: a játék beteljesedése, ha a játszó feloldódik a játékban. A vértanú egzisztenciálisan is ráhagyja magát az igazság megmutatkozására. A regény főhőse a mocsárba süllyedve viszi üzenetét az abszolút felé: tökéletesen részévé válik az értelmezésnek.

Az inverz hermeneutikának definíciótól függően olyan szűkebb fogalma is kidolgozható lenne, amely szigorúan a hermeneutikai interpretatív metódus fordított irányára vonatkozna. Az ilyen szigorúan elméleti hermeneutikának célja egy szekunder szövegnek, egy tulajdonképpeni interpretációnak a visszaírása lenne „primer” szöveggé vagy szövegekké, és olvasói horizonttá. Tulajdonképpeni interpretáción olyan – nem feltétlenül lingvális, de – textusként értelmezhető struktúrákat értek, amelyekhez társadalmilag, pszichológiailag a reakció attribútumai kötődnek. Vagyis például az irodalmi kritikát, a szövegelemzést. Ezek a szövegek kifejezetten és tematikusan más szövegekkel, vagy akként értelmezhető eseményekkel foglalkoznak, azokat elemzik adott elméleti apparátussal, előfeltevések rendszerével. A fordított hermeneutikának tehát (és hangsúlyozom, hogy ezzel – remélhetőleg – a hermeneutikai megértés és értelmezés gadameri olvasatát gondolom tovább) elvileg képesnek kell lennie az ilyen szöveg analízisére, annak interpretív aktusának dekonstruálására és visszaírására. A módszer – elméletileg – a körbe való másfajta belépés lenne. Természetesen nem állítom, hogy a praxis szintjén akár csak föl is merülhetne egy ilyen elemzés lehetősége. Érdekes lenne azonban ebből a szempontból problematizálni a pszichoanalízis gyakorlatának teoretikus, implicit előfeltevéseit. Ez ugyanis elképzelhetőnek tartja bizonyos mentális állapotoknak (vagyis szempontunkból adott primer ingerek által kiváltott reakcióknak) az analízisét,

<sup>40</sup> Heidegger, Martin. 1989. 303.

<sup>41</sup> Trencsényi-Waldapffel Imre. 1974. 146-147, Kerényi Károly. 1984. 10-14, 15-23, 25-53, Henderson, Joseph L. 1993. 154.

<sup>42</sup> Illetve Isten Szavát nem mint Isten Szavát értelmezi



az inger feltárását és a normális állapot meghatározását.<sup>43</sup> A pszichoanalízis módszerét többen rokonítják például az archeológiával, amely maradványokból következtet korábbi állapotokra, rekonstruálja a történelmet.<sup>44</sup>

## Mártírium és szimbolika

Bár a vértanúság magyarázatakor interpretációt kell értelmeznünk, valószínűleg nem ez az, ami miatt annak olvasása problémaként vetődik fel. Minden szöveg és jel már interpretáció<sup>45</sup>, a tanúság mint szöveg tehát hasonló olvasási stratégiákkal (kellene, hogy legyen) kezelhető, mint például a kinyilatkoztatás, vagy még inkább az epifánia, amelynek egyik pólusa szintén a transzcendencia. Figyelmet érdemel viszont, hogy – amint már megfogalmaztuk – a vértanúságnak nem „mi” vagyunk a tételezett olvasói, vagyis reflektálatlanul értelmez az, aki egy vértanú kinszenvedését példának hozza valamilyen morális tétel igazolására úgy, hogy önmagát mint ideális olvasót pozicionálja: ez a tárgyiasító gondolkodás jellemzője. A tanúság függőleges mozgása megengedi horizontális metszetek megragadását, és kifejezetten támogatja a vertikális mozgás visszaírását ezekből a szegmentumokból (például a szimbólumokból), de ellenáll a horizontikus értelmezői síknak. Ezen a schleiermacheri hermeneutika elméleti maximáit értem, különösen azt, amely az alkotói produkció rekonstruálását tűzi ki célul.<sup>46</sup> Ellenvethető azonban, hogy ez a horizontikus megközelítési mód és cél éppen a tanúság értelmezésével kapcsolatban különösen indokoltnak tűnhet. Az értelmezendő szöveg ugyanis valóban horizontális szegmentumokból konstituálódik, mert a tapasztalat megszerzésének módja is horizontális: a hallgatás, a figyelés. Csakhogy a szöveg struktúrájának magasabb rendű szervező elve a vertikális rend, az egyes horizontális szegmentumok így erre vonatkozóan értelmezhetők.<sup>47</sup> Deskripció szintjén úgy fogalmazhatunk: a vértanúság mint szöveg vertikális értelmező-mozgása két olyan pólus között oscillál, amelyek közül egyik sem identikus a történeti olvasó pozíciójával. A struktúra kiteszi magát a horizontikus félértelmezéseknek, amelyek közül a legerősebbek azok, melyek az eredeti vertikális síkot a metszetekből dekonstruálni tudják. Meg tudják nevezni a strukturáló elemeket, csomópontokat, amelyek központi szerepet játszanak a szövegmozgásban, illetve le tudják írni ezen elemek mozgásának koordinátáit és tétjét.

A vértanúság értelmezhetőségének mint lehetőségnek és módszernek a kérdése hangsúlyosan jelentkezik olyan fogalmak vonzáskörzetében, mint az előbb érintett *példa*, vagy a később tárgyalásra kerülő *szimbólum*. Ricoeur az abszolútnak éppen e két megjelenési módusát nevezte meg mint olyat, amelyen keresztül a tanúság kérdése nem ragadható meg. A példa elvetését az indokolja, hogy abban az egyszeri aktus eltűnik a szabály mögött, és így nem rendelkezik megfelelő bizonyítói erővel. Ez jól argumentálható és meggyőző érv, de észre kell vennünk, hogy nem magáról a tanúságról szól. A példa ugyanis nem a tanúság maga, hanem mindig újra-interpretált esemény, vagyis idézett tanúbizonyság. Az a megállapítás tehát, hogy a tanúság értelmezésre szorul nem implikálja, hogy a külsődleges interpretáció a tanúság definitív jegye lenne. Inherens értelmezésre

<sup>43</sup> Lásd Freud 1905 és 1918 között készült esettanulmányait *A Patkányember* című kötetben.

<sup>44</sup> Hermann Freudot idézve mondja: „Az ismert anyag mögött réges-régi, gyakran csak csírájukban kimutatható jelenségeket kutatunk.” Hermann Imre. 1988. 23.

<sup>45</sup> Foucault, Michael. 1993. 162-165.

<sup>46</sup> Gadamer, Hans-Georg. 1994a. 125.

<sup>47</sup> Caputo a késői Heidegger egyik legfontosabb gondolatának tartja a hermeneutikai megértés horizontikus jellegére vonatkozó nézeteinek revideálását. „A tárggyal bíró horizonton túl ott van a nyitott, melynek a horizontikus kép vagy látókör csak perspektivikus vagy részleges képe. Ha a horizont hagyja a tárgyat lenni, ...akkor még továbbra is igaz, hogy van valami, ami a *horizontot hagyja lenni*, s ez a *nyitott*.” Caputo, John. 1994. 132-133.

kell gondolnunk, ami az abszolút tapasztalatát reflektáló egzisztenciális tanúság esetében valóban feltétel. A vértanúság interpretációja ezért igényel különleges metódust. A strukturáló szimbólumok feltárása, és jelentő-mozgásuk leírása ennek a módszernek alapeleme.<sup>48</sup>

A vértanú, az ég felé mozgó Hermész nem az Isten szavát magyarázza, hanem egy adott tapasztalatot szimbolizál az interpretációban. A vértanúság jelölő-mozgása ellentétes a hermeneutikáival – nem szimbolizált jelentést fejt ki, hanem konkrét értelmet szimbolizál: a vértanú hite nem szorul az emberek előtt értelmezésre, a szimbolizáció mozgása innen elvezet. A vértanúság mint értelmezett tény sohasem áll önmagában, mert mint vértanúság már interpretáció, magyarázat. Ez új szempontból válaszol a kérdésre, hogy vajon tanúság-e a néma tanúság. Mivel a tanúsnak mint interpretációnak tárgya az abszolút tapasztalat, és célja az Örökkévaló, az utólagos és külső interpretáció nem definitív jegye az érvényes mártíriumnak. Az az interpretációs stratégia, mely a mártírium értelmezését ilyen horizontból képzelel el, megkérdőjelelheti vértanúakták, klasszikus kánonokba tartozó irodalmi szövegek pl. Faulkner *As I Lie Dying* című regényének újraolvasását.<sup>49</sup>

Konkrét elemzésem központi célja, hogy Nick Cave regényének szimbolikus hálóját fölfejtsem, mint azt a vertikális struktúrát, amelyben a vértanúság igazi értelme megmutatkozik. A szimbólumok vertikális struktúrájára Kristeva hívja fel a figyelmet. Ezek jelöltjei ábrázolhatatlan és megismerhetetlen transzcendenciák, a szimbolizáló és a szimbolizált egymástól elkülönül, struktúrájuk duális és hierarchikus. A szimbólumnak is vannak horizontális meghatározottságai (például „paradoxonellenes”), de ezek csak a jel szemiotikai praxisában válnak dominánssá. Utóbbival szemben ugyanis a szimbólum struktúráját nem jellemzi a nyitottság, az elágazás vagy a kombinatorikusság.<sup>50</sup>

A vértanú hasonlónak válik Krisztushoz, vagyis a mártírium mint szimbolikus aktus Krisztus keresztségéhez képest nyer értelmet.<sup>51</sup> Interpretáció a szöveg szimbólumhasználatára koncentrál, különösen arra, ahogy a főbb, kulturálisan kötött szimbólumok hagyományosnak mondható jelentettjük ellentétére utalnak. A szimbolikus nyelv mint struktúra természetesen csak egy önmagát referenciálisnak tekintő nyelvi rendszerhez képest definiálható. Maga a szimbolikusság olyan jelölés, amely egy adott jelrendszer eszközeit többé – kevésbé nem a struktúra konvencionális szabályai szerint mozgatja. Olyan jelölőszabályokra alapoz, amelyek nem általánosíthatók, és az egyedi esetekben is csak többé – kevésbé bonyolult transzformációkkal explicálhatók.

A szöveg főbb szimbólumainak vizsgálatakor erősen támaszkodom Paul Tillich fogalomhasználatára, és az általa felállított struktúrára, amely a vallási szimbólumokat osztályozza.<sup>52</sup> Ezt megelőzően azonban fel kell tennünk egy alapvető kérdést: miért a szimbolikus nyelv a közege az abszolútról szóló beszédnek, és így a vértanúságnak is? Indoklást igénylő válaszuk: mert az abszolút csak a vallási szimbólumokban tud közvetlenül megmutatkozni. A bizonyítás negatív útját végigjárva meg kell vizsgálnunk, hogy lehetséges-e a vallási szimbólumok jelöltjeiről nem szimbolikus kijelentést tenni. A feltett kérdésre választ fenomenológiai vagy ontológiai úton kaphatunk (az induktív módszert a kérdés jellege kizárja, hiszen a vallási szimbólumok transzcendens jelöltjeit kutatjuk). Az analízis azonban azt is megmutatja, hogy mindkét potenciális metódus számára vakfoltot jelent a szimbólumok transzcendens jelöltjeinek megnevezése. A fenomenológia számára azért, mert azok (például a „szent”) nem illeszkednek a megismerés szubjektum – objektum struktúrájába. Az ontológia számára pedig azért, mert az a világban-benne-lét létezőjét tekinti a kérdés alapjának (kérdőjének), amelynek kérdése csak a szimbólumot, de nem a szimbólum jelöltjét érinti.

<sup>48</sup> Bár a szimbólumot mint az abszolút megjelenésének lehetőségét Ricoeur elutasítja, ez a kritika nem a tanúság nyelvére vonatkozik. Ricoeur, Paul. 1987. 275-277.

<sup>49</sup> Fabiny Tibor szóbeli megjegyzése.

<sup>50</sup> Kristeva, Julia. 1996. 20-22.

<sup>51</sup> A Katolikus Egyház Katekizmusa. 1994. 2473.

<sup>52</sup> Tillich, Paul. 1960; 1989.



A vallási szimbólumok olyan valóság reprezentációi, amely feltétlenül a konceptuális szint fölött van. De szemben a nem vallási szimbólum jelöltjeivel, melyeknek van nem szimbolikus jelölése, vagy a szimbolikus jelölésen kívül nem léteznek, a vallási szimbólum jelöltje valóságos és létező.<sup>53</sup> A vallási szimbólumok két szintjét különböztetjük meg. Az első és magasabb szint az objektív vallási szimbólumoké, ide tartoznak az abszolút nevei (*God, The Lord*), létmódját és cselekedeteit, jellemzőit, természetét jelölők. A második és alacsonyabb szint az első szintre vonatkozó szimbólumoké. Ez a szint két alcsoportra oszlik. Elsőbe a személyek (*Beth, Eucrow*), a másodikba az objektumok (*wall, crown*) tartoznak; közös jellemzőjük, hogy a szent attribútumait hordozhatják.<sup>54</sup> A vallási szimbólumok rendszere a mítosz. A vázolt szigorú struktúra felfedi az elemzett szövegnek már említett jellemzőjét, vagyis, hogy a kötöttnek hitt szimbólumok hogyan mozdulnak át egyik szintről a másikra, vagy hogyan utalnak tradicionális referenciájuk ellentétére.

## Szimbólumok

A regény szimbolikájának, és hagyományosan az első szintnek fontos jelöltje Isten: *God, The Great One, The King, Lord, He, She*. Mint szimbólumnak, nevének ereje itt abban áll, hogy részt vesz a jelölők játékában. Tradicionális, kulturális konnotációit, tabu jellegét nem veszíti el, hanem kiterjeszti a struktúra távolinak tekintett területeire is. A föld felé irányuló, és egységesítő interpretáció ellentétéként a vértanúság szövegében a disszeminatív mozgás az uralkodó. Míg tehát Isten nevének általában azért tulajdonítunk struktúra-szervező hatalmat, mert mozdíthatatlannak és megoszthatatlannak tekintjük, itt a mozgás felszabadítása és a monolit jelleg szegmentációja tovább erősíti a mindenhatóság és végtelenség érzését. A kristevai rendszer fogalmaival: egy eredendő hierarchikus struktúrában dominanciát nyernek olyan meghatározottságok mint a kombinatorikusság, a nyitottság. A szövegben Isten nevei a határt / határtalanságot jelentik, a földi lét végét, és a végtelent magát.

„God is not gushy. You won't catch Him expelling a lot of heavenly gas on pleasantries and idle confabulation. Nor does He go in for a hell of a lot of preachifying, either, Gone is the hard sell of the old days – the old fire and brimstone pitch. These days God deals in specialized commodity – people now are less inclined to part with precious creature comforts and earthly pleasures for the promise of a celestial kingdom after death. God's clientele is small and select. The Devil has a shovel.” (5)

A név két ellentétes pólus vonzásában lebeg: az égében és a pokolében. Ez utóbbi a transzcendencia realitása, de hagyományosan a gonoszság és az ördög világa. A szövegben Isten országa a föld alatt is van. A hierarchia megfordulása a szubverzív disszemináció példája.

„Ah am coming coming! For the door to Thy kingdom lies not at mah head but at mah heel. Call me unner! Let this mire shut its mouth upon me! Prepareth Thee mah way! O God, hear mah prayer. Call me unner and deliver me from bloody men!” (6)

A szöveg a két ellentétes pólust nem választja szét, sőt kifejezetten támogatja azt az értelmezést,

<sup>53</sup> Uő. 1960. 77.

<sup>54</sup> Uő. 1960. 89-91; Uő. 1989. 168-170.

hogy a menny és a pokol Ura ugyan azt jelenti. Az abszolút neve szétíródik, de nem kötődik egyik végletéhez sem. Így válik határtapasztalattá a tradicionális centrum.

A vértanú értelmező és küldött pozíciójának, funkciójának ellentétpárja az Angyallány (*Angel, She*). Nagyon hangsúlyos figura a mocsárban a főhősnek időről időre megjelenő női alak. Neve objektív vallásos szimbólum, vagyis Istenével egy szinten van. Euchrid gyermekkorától sokszor elzárándokol a fertőföldre, ahol a dolgok a föld mélyébe süllyednek. A magányos zárándoklat, amelynek tétje a halál megismerése a transzcendenciához való közeledés gyakori szimbóluma.<sup>55</sup> A vezető Hermész ellentéte, egy női alak, akinek nem botja van az útmutatáshoz, hanem ezüst tolla.

„I love you, Euchrid», she said. »Fear not, for I am delivered unto you as your keeper.« And ah sat back down on the slimy log in the tiny clearing and put mah head back in mah hands feeling weary, aching, drugged. Looking up again, the clearing was like it had been before – dark and murky – and what looked like a falling knife, spinning down from above, came toward mah heart. A silver feather pierced the damp fabric of mah shirt.” (7)

Euchrid várának neve *Doghead* (Kutyafej). Ez másodfokú szimbólum, és különös erejét az adja, hogy az összetett szó első szintagmája Isten nevének megfordítása (God – Dog). Itt tehát Isten nevének első fokú jele másodfokú szimbólummá válik, és ellentétére fordul. A hierarchikus oppozíció tükrözése mint szubverzív aktus magának a szimbolizációnak a problematizálása. Egyfajta ismétlés ez, amelyben a szimbólum és a szimbolizált pozíciójának homogenitása és identitása a tét. Az istenkáromlás és az istentagadás konnotációi azonban nem jutnak felszínre, mert Euchrid a várat Isten parancsára nevezi el így.

„And ... came the voice of God – and it was ... like Psalm 29... He called me servant. He said »Servant make for Me a wall.« He told me that they would come and that ah must keep them out. He said »Servant build it high, build it out of wood and wire.« He told me to build it round. He said within would be mah kingdom and that ah would wear the crown. He told me to fill it with the faithful and make for it a name. AND AH TOOK A BONE – ASKULL – AND CALLED THE KINGDOM: DOGHEAD Doghead. Mah fortress of refuge. Mah Kingdom by appointment. Unner command by Him – The Great Preserver and Righter of Wrongs.” (8)

Euchrid hadseregét kivert kutyákból verbuválja. A kutya a vallásos szimbolikában duális konnotációjú jelölő. A nemességet, a hűséget, a kitartást jelenti, de egyben alantas, tisztátalan állat is: az eretnokség, a pogányság, a butaság és a bűnös élethez való ragaszkodás jelképe.<sup>56</sup> A regény visszájára forduló szimbolikájában Istenre is utal. A kutyák Hermész kísérői, a Holddal kapcsolatos állatok, közvetítők.<sup>57</sup> Az Isten tervét végrehajtó Euchrid segítői, és ami még fontosabb: a főhős – bár néma – a kutyákkal tud beszélni. A vértanú beszéde így a kutyákhoz szól, akik a szöveg szerint Isten (tükör)képmásai, vagyis a megszólított olvasó / hallgató az abszolút maga. Doghead a földi királyság, szemben Krisztus nem evilágból való országgal. Királya Euchrid, akit Beth (a szentként tisztelt kislány) Jézusnak hisz, és ő maga is álmodik arról, hogy ő a Megváltó. A főhős Jézussal való szoros kapcsolatára utaló nyelvi elem keresztnévének *CHR* betűkapcsolata, melyek Krisztus

<sup>55</sup> Henderson, Joseph L. 1993. 150.

<sup>56</sup> Child, H. – Colles, D. 1971. 238.

<sup>57</sup> Cooper, J.C. 1978. 52.



nevének görög kezdőbetűi. Ezt fordítja az ellentétébe vezetékneve, mely viszont a CROW (varjú) hangsort tartalmazza. A varjú és a holló a keresztény szimbolikában tisztátalan állat, mert dögevő, a bűnöst vakká tevő Sátán jelképe.<sup>58</sup> Egyrészt tehát a főhős nevében Jézus nevének első fokú szimbóluma alkot oppozíciót a holló másodfokú, negatív szimbólumával. Másrészt az oppozícióban önmaguk ellentétéként is szerepelnek: Krisztus neve egy ember megjelölésére szolgál, a szöveget indító három varjú pedig a Szentháromságot jelöli.

Euchrid különösen gyakran emlegeti gyilkoló-kezeit, az isteni parancsok végső végrehajtóját. A kéz az egyházi ikonológiában az Isten legrégibb jelképe, elsősorban a teremtő aktusra utal.<sup>59</sup> Így kapcsolat teremtmődik Isten alkotó, és Euchrid pusztító tevékenysége között. Ez utóbbi közül az egyik legfontosabb apja megölése, amit Euchrid Istennek tulajdonít.

A torony a menedék, az erő és a védelem jelképe, egyben Mária szimbólum. Itt is fölülkerekedik azonban egy ambiguus konnotáció – Bábel tornyáé. A néma Euchrid apja hihetetlenül magas kártyavárakat épít. Közülük a legmagasabbnak összeomlása előre jelzi az apa halálát: egy leomló torony maga alá temeti. A néma Euchrid beszámolója sejteti, hogy a balesetet ő készítette elő. Mivel a gyermek néma, kifejezetten az apa az, aki birtokolja a nyelvet. Bábel népéhez hasonlóan egyre magasabbra tör Isten felé, de Isten megakadályozza tervének véghezvitelében.

Euchrid apjának különös szenvedélye a csapdaállítás. A gyilkos szerkezetekkel kígyókat, patkányokat, békákat öl vagy csonkít meg, majd a sebesült állatok vonyítását, nyöszörgését hallgatja. Az alvilág transzcendens szférájához tartozó éjjeli (tehát a Holddal is kapcsolatban lévő) állatok a sokféleséget képviselik, szemben a Bábel előtti állapotot fenntartani igyekvő uralkodó (vagyis a Naphoz tartozó) apával. Szimbolikusan sokat mondó a főhős megnyilatkozásának módja Beth előtt. A lány általában Euchrid orrából kifolyt vérről ismeri fel, hogy előző éjjel Jézus járt nála. Nem külső sérelemtől szenved tehát a vértanú, hanem testének hibájából. Ez magának a vértanúságnak előrejelzése és ironikus parafrázisa. Fordítva megy végbe a végső pusztulást idéző nagy felégetés (*burn-off*) is. Szemben az Utolsó Ítélet végleges lezáró jellegével ez évente ismétlődő aktus, és nagy ünnep a kisváros számára.

A regény címét adó bibliai történet kétszeresen tematizálódik a szövegben. Bálám valójában követ, aki az Úr üzenetével indul útnak, és az angyal megjelenése állítja meg. A szövegben a magát küldöttnek tekintő Euchrid nem csak az ellenség táborába igyekvő Bálám, hanem az angyal is. Bálám, hiszen a pogányok közé megy, és angyal, mert nem szól, a számár beszél helyette. Amennyiben elfogadjuk, hogy az ismétlés már önmagában problematizál,<sup>60</sup> érdemes közelebbről is szemügyre vennünk ezt a két szövegrészt. Az első alkalommal a hangsúly a hasonlóságon van: *mule – mute*.<sup>61</sup> A szubjektum és az objektum jelenléte annyira hasonlóan tételmeződik, hogy még nevük is fölcserélhető. Az én a külvilágtól, a számár Euchridtől, Euchrid a számartól nyer identitást – a kép és a valóság egy helyet jelöl. Ez egybevág azzal, amit Paul de Man a szimbólumról mond: a valóság és reprezentációja kiterjedését és nem létét tekintve tér el egymástól. A szimbólum az az alakzat, amely a szubjektum és az objektum szintézisét lehetővé teszi, és ezzel elfedi kettejük eredendő temporális különbségét.<sup>62</sup>

<sup>58</sup> Uő. 1978. 47.

<sup>59</sup> Child, H. – Colles, D. 1971. 49-51, Cooper, J.C. 1978. 78-79.

<sup>60</sup> „The problematic enunciation constitutes itself as a repetition; to repeat is to problematize.” Sihvonen, Jukka. 1991. 12.

<sup>61</sup> *öszvér-néma*

<sup>62</sup> Man, Paul de. 1965; 1996. 21-31.

„Above the wrath, above the din, above all the angels' barking thunder, ah heard Mule making a wheezing »Hee,« then release a long heavy »Haaaw,« and ah looked up and ah saw Mule, and Mule it seemed liked straight at me – and we stood that way for a numb, wet moment, pondering the folly of each other's lot – the mute to the mule, the mule and the mute.” (9)

A második találkozáshoz az allegória fogalmát kapcsolhatjuk. A hangsúly itt a számár és Euchrid diszkrét és önazonos létén van. Euchrid bár néma, kiejti a számár nevét, eltávolítja magától a korábban még önnön létét is biztosító külvilágot, és az egyes szám első személyű narrációban magára az *angyal* szót használja. Az allegória a szétválasztás lehetőségét tartalmazza, és felfedi a szimbólum igyekezetét, hogy az ént és a nem-ént azonosítsa.<sup>63</sup>

„Ah uttered the beast's name, in quietude: »Mule« ... and the ass saw the angel, eye to rolling white eye, and long-locked was the looking.” (10)

Ezzel a szöveg saját nyelvi rendszerét problematizálja, hiszen a szimbolikus jelölés alternatíváját villantja fel, és az allegorikus értelmezés lehetősége felé nyitja az értelmezői horizontot.

Kifejezetten felhívna a kettős értelmezésre az olyan szimbólumok mint a dög, a mocsárban lefelé süllyedő tetem. Ezek egyrészt az Istentől való távollét, távolodás megtestesítői, és így a halálra, a kárhozatra figyelmeztetnek. Másrészt a szöveg felől a transzcendencia felé kizárólag a mocsáron keresztül vezet út. Ez az a repedés, ahová beömlik a jelölő-többlet, a felesleg, és nem csak hogy nem kárhozik el, hanem örökre konzerválódik, lebeg, így a jelölő mozgás megmarad.

„And now. Look! Up there. great grape-coloured storm clouds moving single-file across the empyrean plains. O ah know, ah know, they are the souls of the dead marching out to greet me. See? Look! The spoked nag! Hear its beating hooves... And loo! Ah can see Mule. Ah can!” (11)

Euchrid lesüllyedése, barokk oltárképek mennybemenetel-jeleneteit idéző inverzió, az abszolút értelmezett, és megélt tapasztalata. Isten harcosa életét adja hitéért, és a döglött számmal együtt alászáll jogos örökébe.

Now there's your dignity in death, sir! There's your reward! ... coming up behind, mah loyal subjects, mah beasts! See the parade of innocents, winged brute creation, marching across the firmament to await the advent of their King ... Will they sound the trumpets? Roll the drums? (12)

A szöveg nagyon fontos duális szimbóluma az eső, amely több éven keresztül ömlik a kisvárosra, és csak Beth születésekor süt ki újra a nap. Az eredetileg áldást és életet jelentő víz mint másodfokú szimbólum a büntetés eszköze is.<sup>64</sup> A mennyből jön a földre, és elmosza a nyomokat, a jeleket, vagyis lehetetlenné teszi az értelmezést – a néma társa. Utóbbi nem tud kommunikálni, előbbi megakadályozza a kommunikációt.

Jellemző a regényre, hogy a szimbólumok ambiguitása a megszólaltatott heterogén nyelvi regisztereken keresztül jut felszínre. A szintaktikai és a szemantikai inkongruencia koncepciózusan

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> Biedermann, Hans. 1996. 100-101.



tárja fel a szöveg réseit, és a megkövetelt olvasói aktivitás nem elfedi, hanem önreflexív jellegéből adódóan még erősebben jelzi e töréseket, hangsúlyozva az ellentétes pólusok koegzisztenciáját. Így értelmeződhet a múlt köré szerveződő időtapasztalat, amit a beszédhelyzet határjellege fordít át a jövőbe.

„Ah calculate thus: That by the time the moon comes shining over the top of yonder trees - that is to say, in approximately sixty minutes – mah soul will have departed from, and in no way will have remained in, this here world.”  
(13)

A határok felé nyitják a szöveg horizontját a különböző antipoetikus textusok: hirdetések, táblázatok a cukornádtermésről, születésekről, halálozásokról. Ezek a beemelt szövegdarabok éppúgy nem kapnak indoklást, mint a nyomtatott Biblia szedését és nyelvét imitáló szövegrész a főhős genealogiájáról. Formailag és tematikusan ugyancsak erős konnotációkat hív elő a négy sirám (*The Lamentations of Euchrid the Mute*), a nyelvhasználat azonban dekonstruálja az olvasói preszuppozíciókat. A beszélt nyelvi regiszter megszólaltatása elbizonytalanítja az interpretációs stratégiákat és az esztétikai ítéletet: a trágár beszédmód végtelen ellentétben áll a magasztos tartalommal.

„In the mirror, mah hair now long, ah looked like a fucken prince. A King. King Euchrid the First. Monarch of Doghead. Don't fuck with the King, brother. Don't fuck with the King. And then ah looked again to Heaven and ah gave Him thanks.” (14)

Hasonló kimozdító aktus a bizonytalankodó, körülményes egyes szám első személyű narráció alkalmoszerű átváltása harmadik személyűre. Mivel a váltások jelöletlenek, és az egyes narratívák szemantikailag nem koherensek,<sup>65</sup> struktúrájuk egymásba fonódik, szétválasztásuk problematikus. Ez felhívja a figyelmet a regény egyik központi paradoxonára, mégpedig a *ki beszél?* kérdés, és a szöveg horizontjának feloldhatatlan ellentétére. Az egyes szám harmadik személyű narráció ugyanis problematikus, amennyiben a szöveg egyik alakja sem tételeződik mindentudó narrátorként. A szövegben megkonstruált domináns narráció alanyának jogosan tekinthetjük Euchridot, hiszen az elbeszélés javarészt egyes szám első személyű, és a szöveg temporalitásának jelenként definiálható idejében, a főhős magányos agóniájának pillanataiban hangzik el. Euchrid azonban némasága következtében nem beszélhet, és hallgatósága sem lehet a fertőföld mocsarában. A kérdés tehát alapvetően a szöveg időtapasztalatára vonatkozik.

A múlt felidézésének eszköze a mítosz és a nyelvteremtés. Azzal, hogy a szöveg tudatosítja a ki/elmondás lehetetlenségét (a némaság többszörösen reflektált), egyetlen pillanat, az abszolút jelen értékelődik fel. Ez a pillanat azonban a vértanúság meghatározottságaitól terhes, azaz vertikális (süllyedő) struktúrájában sokkal inkább inkább az emberi realitás, az interpretáló alany mérettetik meg, mint a kijelentett abszolút.<sup>66</sup> A jelen megragadhatatlansága tereli a figyelmet a határtapasztalat és a végpontok felé.

Az idő három szinten strukturálja a szöveget. Egyrészt létezik, és szerepét tekintve nagyon fontos az objektív, lineáris idő. Ennek múlását pontos dátumok jelzik: Euchrid apja 1925-ben érkezik meg a völgybe, az eső 1941-ben kezd esni, és 1943-ban, Beth születésekor áll el. A lineáris idő ellen-

<sup>65</sup> Az apa megnevezése például a harmadik személyű narrációban is többször *Pa (apu)*.

<sup>66</sup> „The Word of God is not on trial.” Funk, R.W. 1966. 10.

téte vagy inkább felsőbb szintű strukturálója a narráció ideje, annak körszerű szerkezete. A regény szövege Euchrid emlékező monológjával indul, és oda többször visszatér, majd azzal zárul. Ez többszörös körstruktúrát eredményez, egy spirált, amelynek közepében a lineáris idő gerincként vonul végig. Ezt a koherens rendet azonban ciklikusan megtöri és újraszervezi egy harmadik tényező, Euchrid küldetésének saját ideje. Ez a szimbolikus rend, a mítosz felől értelmeződik: a főhős gyilkoló szerszáma a sarló, egy hold-alakú eszköz, amely éppen a Holdra, az időszámítások ősi viszonyítópontjára való hasonlóságában tételveződik időstrukturáló tényezőként. A sarló Kronosz attribútuma is: apját, Uranoszt ezzel fosztotta meg férfiasságától, vagyis gyilkos eszköz, a kaszával együtt halálszimbólum.<sup>67</sup> Euchrid a sarlóval öli meg Bethet, de a többi akciója előtt is rendre a magasba emeli, és gyönyörködik az eszközben. A ciklikusság a cselekmény és a jelképrendszer szintjén is struktúraszervező tényező.

Úgy tűnik tehát, hogy a regény főbb szimbólumai a maguk hierarchikus struktúrájának dekonstrukciójával legtöbbször kétirányú értelmet sűrítnek, vagy ellenkezőleg: egy koherens, monolit jelöltet disszeminálnak. Már mindig értelmezett jellegükből fakadóan a *fordított hermeneutika* vertikális struktúrájába illeszkednek: másodlagos interpretációjukat mindig megelőzi az abszolútra való vonatkozásuk dinamikája. Az egzegetikai tanúság és a vértanúság jelentését az elemzés tapasztalatain újragondolva így fogalmazhatjuk meg. Egzegetikai értelemben tanú az, aki valamilyen módon megtapasztalta az abszolútot, és ezt mint az abszolút tapasztalatát értelmezte. A vallási tanúságnak nem kritériuma a beszéd, és a tanúságon sem az utólagos kinyilatkoztatást értjük, hanem (szemben a jogi és a köznapi értelemmel) az interpretációt. A vértanúságon olyan határ-tapasztalatot értünk, amelyben a beszéd intenciója és az alkalmazott interpretációs stratégia közti rés az abszolút tapasztalatát megvalló vérével töltődik ki úgy, hogy a mártír cselekedeteinek és beszédének szimbolikája az abszolút számára interpretálja az abszolútról a földi realitásban szerzett tapasztalatot.

## Konklúzió

Dolgozatomban a tanúság kérdésével foglalkoztam, és egy olyan interpretációs elmélet kidolgozására tettem kísérletet, mely a vértanúság diszkurzív szituációját és jelölőpraxisát tekinti teoretikus alapjának. A tanúság szemantikájának elemzése és Nick Cave szövegének értelmezése reményeim szerint megmutatta, hogy a vértanúság tekinthető az abszolútnak a földi realitáson keresztül megragadott tapasztalatáról az abszolút számára szóló értelmezésként. Az ilyen szöveg sajátos jelölőstruktúrája, vagyis a vallási szimbólumok nem tradicionális értékben való használatán kiépülő értelmező-szerkezete – elsősorban irányára és interpretációs módszerére való tekintettel – jól vizsgálható az *inverz hermeneutika* elméleti módszerével. Kétségtelen, hogy a felállított modell mint olvasási metódus korlátozott érvényű, de alkalmas lehet olyan szövegek befogadására, amelyek a modern kor irodalmi kánonaiban legjobb esetben is csak marginális pozíciót foglalhatnak el a bennük megfogalmazott tapasztalat jellegzetes intenciója miatt.

<sup>67</sup> Biedermann, Hans. 1996. 333.



## Jegyzetek

1. Mondhatjátok nyugodtan, hogy één voltam Isten kukkolója. Egész életemben beépített hírszerzőként működtem az ellenség sorai közt, és amit lehetett, kibogásztam abból, amit sikerült kifigyelnem vagy kihallgatnom vagy kiszimatolnom.
2. Assziszem, ez volt a pillanat – a legelső, amikor meghallottam, hogy az Úr beszélni kezdett hozzám – igen, szerintem biztos, hogy az Úr megpróbált beszélni. Mer akárhogy hangoskodott is a gajdolás, egyre hangosodott, één mégis hallottam -belül, a fejemben -azt a hangot, szelíd volt és halk, de meg lehetett különböztetni, és nem nyomta el a ricsaj. Euchrid – azt mondta. Euchrid.
3. Az összes vart egy dohányoskatulyába raktam, amit előbb kibéleltem vattával, aztán az egészet beletettem a haj- és körömnyesedékeimet őrző dobozba, aminek felirata ez volt: „Nyusedékek.”
4. Levem milyenségének kezdeti vizsgálata baljósan elfajult: csipdesni kezdtem a gonosz, fekete kérget, ami holtan, rémségesen koronázta meg sebeimet. Friss vér göbbent a helyükön, először világos volt és piros, de aztán komor bordó alvadékká sötétedett a közepében, aztán megszikkadt és kemény lett - beteg és fekete. Igen, *beteg és fekete*.
5. Isten nem érzélgős. Nem tudjátok rajtakapni se jópofáskodáson, se haszontalan fecsegésen. Azonkívül a prédikálódásra se hajt rá olyan nagyon. Hol van már a régi rámenősség -a tűz-meg a kénköstand a piacon. Isten manapság különleges áruban utazik - az emberek ma már nem szívesen mondanak le drágalátos komfortjukról és evilági örömeikről a halál utáni mennyei birodalom ígéretéért. Isten vevőköre kicsi és választékos. Az ördög meg tarol.
6. Jövök már! Mer a Te országodra nyíló ajtó nem a fejemnél található, hanem a lábamnál. Szólítsál a mélybe! Záruljon be utánam e dágvány szája! Készítsd elő az utamat! Ó Uram, halld a fohászatot! Szólíts a mélybe, és szabadíts meg a rohadt emberektől!
7. „*Szeretlek, Euchrid – mondta. – Ne félj, mert én rendeltettem őrződül.*” Één meg visszaültem a síkos rönkre a pici tisztáson, és fáradtan, fájosan, kábultan visszahajtottam tenyerembe a fejemet. Amikor megint fölnéztem a tisztás olyan volt, mint azelőtt – mogorva, sötét – , és valami zuhanó késféle jött pörögve fentről, egyenest a szívemnek. Ezüst toll szúrta át ingem nyirkos vásznát.
8. És ... előjött Isten hangja, ... olyan, mint a 29. zsoltár ... Szolgájának hívott. Azt mondta: „Szolgám, készíts nekem falat.” Megmondta, hogy ők el fognak jönni, és nem szabad beengednem őket. Azt mondta: „Szolgám, építsd a falat magasra, építsd fából és drótból.” Azt mondta, hogy a falon belül lesz az één királyságom, és hogy één fogom hordani a koronát. Utasított, hogy töltsen meg hívőkkel, és adjak neki nevet. *Én pedig fogtam egy csontot- egy koponyát-, és elneveztem a királyságot imígyen: Kutyafej. Kutyafej.* Menedékadó erődöm. Reám bízott királyságom. A Nagy Megőrzőnek, az Igazságtalanságok Jóvátevőjének parancsolatjára.
9. Túl a haragon, túl a robajon, túl az összes angyal ugató mennydörgésén, azt hallottam, hogy Öszvér zihálva mond egy „I”-t, aztán megereszt egy hosszú, súlyos „Áááá”-t. És fölnéztem, és láttam Öszvért, Öszvér pedig mintha egyenest éénrám nézett volna – és így álltunk egy

béna, nedves pillanatig, latolgattuk egymás sorsának oktalanságát, a néma és a négy lábú, a négy lábú és a néma.

10. Némáságomban kiejtettem az állat nevét: – Öszvér –, és Öszvér kinyitotta egyik meggyötört szemét, és föl nézett rám – és látta az angyalt a szamár, szem nézett kereső fehér szembe, és hosszan zárultak a tekintetek.
11. És most. Oda nézzetek! Oda föl! Hatalmas, szőlőszínű viharfelhők vonulnak libasorban az égi síkon. Ó, één tudom, tudom, hogy ezek a holtak lelkei, elem jönnek, hogy köszöntenek. Látjátok? Azt, ott! A megigézett gebét! Halljátok meg patáinak dobogását! ... És íme! Látom Öszvért. Látom!
12. Hát tessék, íme a méltóság a halálban! Íme, igaz jutalmatok! ... És ott jönnek ... hú alattvalóim, fenevadjaim! Lásd az ártatlanok díszmenetét, hogyan masíroznak a szárnyas állatok a firmamentumon – már várják Királyuk eljövetelét ... Megszólalnak majd a trombiták? Peregnek a dobok?
13. Één így számolom: Mire a fénylő hold ama messzi fák csúcsa fölé emelkedik – vagyis hozzávetőleg hatvan perc múlva –, az één lelkem már odébbáll ebből a világból, és semmiképpen nem marad meg benne.
14. Úgy néztem ki a hosszú hajammal a tükörben, mint egy Király. Első Euchrid Király. Kutyafej uralkodója. Ne baszkolódj a Királlyal, haver. Ne baszkolódj a Királlyal. Aztán újra föl néztem a mennyboltra, és újra hálát adtam Neki.

## Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ. *Retorika*. Budapest, Gondolat. 1982.
- BIEDERMANN, Hans. *Szimbólumlexikon*. Budapest, Corvina. 1996.
- CAPUTO, John D. *Hermeneutika a Lét és idő után*. In.: Athenaeum. 1994. II/2. 127-159.
- CAVE, Nick. *And the ass saw the angel*. New York, Harper Collins Publishers. 1989.
- CAVE, Nick. *És meglátá a szamár az Úrnak angyalát*. Budapest, Holnap Kiadó. 1992.
- CHILD, H. - COLLES, D. *Christian symbols. Ancient and modern*. London, Thames and Hudson. 1978.
- DANIEL-ROPS, Henri. *Apostolok és vértanúk egyháza*. Budapest, Ecclesia. 1989.
- DERRIDA, Jacques. *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkursusában*. In.: Helikon. 1994/1-2. 21-35.
- DERRIDA, Jacques. *Ki az anya?* In.: Jelenkor. 1994/2. 149-153.
- EBELING, Gerhard. *God and Word*. In.: Klemm, David E (szerk.) *Hermeneutical Inquiry*. Vol. 1. The interpretation of texts. Atlanta. 1989. 195-225. (A továbbiakban *Hermeneutical inquiry*.)
- FOUCAULT, Michael. *Nietzsche, Freud, Marx*. In.: Athenaeum; I. 1993/3. 151-171.
- FREUD, Sigmund. *A patkányember. Klinikai esettanulmányok*. 1. Erős Ferenc (szerk.) Cserépfalvi kiadása. Hely és év nélkül.
- GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat. 1984.
- GADAMER, Hans-Georg. *A szó igazságáról*. In.: Uő.: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó. 1994a. 111-142.
- GADAMER, Hans-Georg. *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez*. In.: Uő.: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó. 1994b. 142-157.



- HEIDEGGER, Martin. *Lét és idő*. Budapest, Gondolat. 1989.
- HENDERSON, Joseph L. *Az ősi mítoszok és a modern ember*. In.: Jung, C. G. *Az ember és szimbólumai*. Budapest, Göncöl Kiadó. 1993. 105-156.
- HERMANN Imre. *A pszichoanalízis mint módszer*. Budapest, Gondolat. 1988.
- A Katolikus Egyház Katekizmusa. Budapest, Szent István Társulat. 1994.
- KERÉNYI Károly. *Hermész, a lélekvezető*. Budapest, Gondolat. 1994.
- KLEMM, David E. *Introduction to Ebeling's God and Word*. In.: Hermeneutical inquiry. 1989. 191-195.
- KRISTEVA, Julia. *A szövegstruktúrálás problémája*. In.: Helikon 1996/1-2. 14-22
- MAN, Paul de. *Blindness and insight*. University of Minnesota Press. 1983. 187-228.
- MAN, Paul de. *A temporalitás retorikája*. In.: Az irodalom elméletei. I. Szerk.: Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor Kiadó, JPTE. 1996. 5-61.
- RICOEUR, Paul. *A tanúság hermenutikája*. In.: Ikonológia és műértelmezés. 3. Szerk.: Fabiny Tibor. Szeged, JATE. 1987. 179-199.
- RICOEUR, Paul. *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása*. In.: Uő.: Bibliai hermeneutika. Hermenutikai füzetek 6. Szerk.: Fabiny Tibor. Budapest. 1995. 11-39.
- SIHVONEN, Jukka. *Exceeding the limits*. Turku, SETS. 1991.
- THISELTON, Anthony C. *The Two horizons. New Testament hermeneutics philosophical description with special reference to Heidegger, Bultman, Gadamer and Wittgenstein*. Grand Rapids. 1980.
- TILLICH, Paul. *The meaning and justification of religious symbols*. Hermeneutical Inquiry. 1989. 165-173.
- TILLICH, Paul. *The religious symbol*. In.: May, Rollo (szerk.) *Symbolism in religion and literature*. New York. 1960. 75-99.

## Bevezetés a zajba

(Szemelvények a *Heroína* magazinból)

„Semmi lényeges nem történik ott, ahol nincs zaj.”

(*Jacques Attali*)

Mi a zaj? Az értelmező szótár szerint a fő jellemzői: hangos, éles, konfúz, fülsértő és kellemetlen. Zajnak nevezhetjük hát a lármát, a zúgást, a morajt, a csikorgást, a zörejekeket. A zaj egyrészt idegesíthet, felingerelhet, ezáltal agresszivitást válthat ki, másrészt felkeltheti az érdeklődésünket.

A zaj a zeneelmélet és gyakorlat érdeklődésének homlokerébe a XX. század folyamán került. Az első zajos hanganyagokat Luigi Russolo futurista alkotó készítette. Városok morájából, gyárak és gépek lármájából, kattogásából, csikorgásából állította össze kompozícióit. A klasszikus hangskálától függetlenül egy újfajta hang- illetve zenei nyelv jött létre, melynek dinamikája, üteme méltán számíthatott érdeklődésre. Hasonlóképp megkerülhetetlen a kortárs zenetörténet számára John Cage *Preparált zongora*, *Imaginárius tájkép*, *A nappali szoba zenéje* és *A cartridge music* című szerzeménye.

A futurista zene, Cage, Stockhausen és a többiek elektroakusztikai kísérletei, valamint a szórakoztató (pop) muzsika közötti első áthallásokat a hetvenes évek elejére tehetjük. Elsőként a Can, a Kraftwerk, a Faust és a Neu nyugatnémet zenekarok próbálkoztak a „technológiai környezet backgroundjának” művészi szintre emelésével. Hatásukra készítette Lou Reed *Metal Machine Music* című albumát. Később a New York-i No Wave zenekarok figyelme is az úgynevezett Kraut-Rock képviselőinek munkájára irányult. Mellettük a Pere Ubu, a Chrome, a This Heat, a Cabaret Voltaire, a Throbbing Gristle, a Bauhaus, a Butthole Surfers, a Residents, a Sonic Youth, az Einstürzende Neubauten merített a Kraut-Rock tapasztalataiból. A Kraftwerk számítógépes zenéjének leszármazottja a dancefloor, az electro-body music, a rap és a guitar-noise műfaja is.

Az ősök között még megemlítené a Velvet Underground, Jimi Hendrix és a The Stooges. A Velvet Underground első periódusában rendszeresen használt noise-kollázsokat, Jimi Hendrix érdemei – a virtuóz technika mellett – kísérletzései, a feedback, a fuzz-boksz, a wah wah pedálok használatát illetően számottevőek. A The Stooges opusából elég csak a *We Will Fall* vagy a *L. A. Blues* című számokat kiragadni, a noise-hangzás alappillérei ezek.

Az 1980-as évek során száz meg száz fiatal zenekar indult el az általuk kitaposott ösvényeken.

### Butthole Surfers

Gibbi és csoportja soha nem volt a gyors játék híve, inkább a poroszkálás jellemző rájuk. A riffeket, a motívumokat monomániás kitarással ismétlik, modulálják és forgatják ki. Számaik nyitott kompozíciók, improvizációk. Ezek a texasi anarchisták mindent kigúnyolnak, mindenféle megnyilatkozást, zeneit, szóbelit egyaránt.

1981-ben alakultak San Antonióban. Tevékenységük azt bizonyítja, hogy a legkonzervatívabb amerikai provinciákban születnek a leghaladóbb együttesek. Szenzibilitásuk totális ellentétben áll a faragatlan cowboyok, a javíthatatlan kispolgárok viselkedési formáival.

Számaikat különböző stíluselemekből ötvözik. Eklekticizmusukkal kívánják bizonyítani: mindent szabad. A Surfers rombol, sérteget, támad, de nem azért, mintha egy probléma megoldását követelné. Agresszivitásuk, anarchizmusuk önmagáért beszél. Nem moralizálnak. A mocskot, a zajt nem



kivetettségük szimbólumaként mutatják meg. A destrukció számukra önmagában elég – valami örülden játékos romboló energia fűti őket. A Butthole Surfers mindenkitől idéz, plagizál, meglop mindenkit. Páratlan mértékű felelőtlenségüknek nincsenek elődei. Biztosan tagadnák, ha hallanák, hogy irodalmi hőst löcsölnek a nyakukba, mint amilyen Alfred Jarry, akinek egyik dialógusa a Surfers-muzsika kommentárja lehetne:

- „– Nos, kapitány uram, hogy ízlett a vacsora?
- Kitűnő volt, a szar kivételével.
- Ugyan, éppen a szar nem volt rossz.
- Az ízlésekről és pofonokról nem kell vitatkozni.”

A nyolcvanas évek elején a Butthole Surfers tevékenysége igencsak felborzolta a kedélyeket. A független amerikai rock legelszántabb képviselői immár hosszú ideje roncsolják, bomlasztják a zenei kifejezés határait, megkötéseit. Agresszív és kaotikus zajzenéjük csak az 1980-as évtized végén talál majd igazán követőket.

## Sonic Youth

A New York-i rock-szintér mindig is különbözött művészi hitvallását és felfogását tekintve az amerikai porondtól. Annak ellenére, hogy nagyfokú artisztikuma többeket eltérített pályáyuokról, New Yorkban is dolgozott/dolgozik néhány nagyvilági híró és jelentőségű rock and roll csoport. Az 1980-as években az egyik legjobb a Sonic Youth volt, melyben olyan muzsikusokat találunk, mint Thurston Moore, Lee Ranaldo gitáros és Kim Gordon basszusgitáros.

A zenekar kezdeti periódusát a *Bad Moon Rising* című korong zárja, ezután inkább a melódiákra koncentrálnak, a gitárzajok azonban továbbra is megmaradnak. Legutóbbi albumukat már nem független kiadónál adták ki, ezáltal lehetőség nyílt arra, hogy szélesebb körben forgalmazzák lemezeiket. A Goo kevésbé vad és nyers, ugyanakkor zeneileg továbbra is kompromisszum nélküli szellemet áraszt magából.

A Sonic Youth iskolából olyan tanítványok kerültek ki, mint a Dinosaur Jr., a Honeymoon Killers, a Velvet Monkeys, a Pussy Galore, a Babes In Toyland és sokan mások.

## Big Black

A Big Black vezéregyénisége, Steve Albini Montanából származik. A sziklaszilárd táj, ahol gyermekkorát töltötte valószínűleg hatással volt későbbi érzékenységre, felfogására is. Albini ugyanis gyermekkori traumáival érkezett Chicagóba, ahol megismerhette a nagyváros keserű, urbanizált hétköznapiit.

A Big Black mintegy öt évig funkcionált. Az első lemezt, az 1983-as *Lungs* című EP-t albini egyedül készítette, ezután csatlakozott hozzá S. Durango és D. Riley. Dobosuk nem volt, az alapokat egy Roland Rt 808-as ritmusgép szolgáltatta. Első nagylemezük, az *Atomizer* után egyre többen beszéltek róluk. Egyesek újítokat láttak bennük, mások sarlatánokat, ördögfiókat. Az amerikai punkok nagy része csak ábrándozott a Big Black-féle zenéről. Népszerűségükhöz a botrány is jócskán hozzájárult. Második nagylemezük, a *Songs About Fucking* címén igencsak megrökönyödtek a filiszterek és álszentek. Be is tiltották a forgalmazását, az ilyen áru pedig Nyugaton nagyon kelendő.

„Magunkat, a zenét, a közönséget a megdöbbenés és a kétségbeesés szélére akarjuk sodorni. A legjobb cool bandák mindannyian eljutottak a szakadék szélére, és némelyiküknek sikerült onnan visszatérni. Mi is a szakadék, a mélység felé sodródunk, ezért szeretnénk tudtul adni: hej-haj elég volt a szárasból. Ott a titkok kapuja, s mi arra tartunk. A cumisüveget visszaadtam anyukámnak és

apukámnak. Ordítani akarok. A tudásszomj begerjesztett." – írta Albini az egyik legjobb amerikai underground zenei lapnak, a *Forced Exposure*-nek, melynek munkatársa volt.

A Big Black 1988 elején, karrierje csúcán feloszlott. Santiago Durango ügyvédi pályára lépett. Albini megalakította a Rapeman triót, amelyben a Scratch Acid basszusgitáros és dobosa játszott. Már a nevük (nemi erőszakot elkövető egyén) botrányt ígért. '988 végén jelent meg bemutatkozó albumuk, a *Two Nuns And A Pack Of Mule*. Aztán a Rapeman is felperzselte magát, s bevonult a legendák alvilágába.

## Scratch Acid

A texasi Austinban alakult az 1980-as évek elején. A zenekar vezéregyénisége David Yow énekes volt rajta kívül David Wm. Sims és Ray Washam (ők igazoltak át később Albinihez) és Brad Bradford gitáros játszott. Példaképük a Dickies és az MDC texasi punk csoportok voltak.

A Scratch Acid robbanékonyasága és hajszálpontos ritmusszekciójának összjátéka híven tükrözte az őrületet és a dühöngést. David Yow hamisíthatatlan tébolya és megszállottsága is hozzájárult ahhoz, hogy szövegeik által az amerikai színtér egyik legprovokatívabb bandájává nőttek ki magukat. Yow véres, depressziós szövegei addig ismeretlen, kimondatlan tartalmak felé irányították a figyelmet. A Scratch Acid végzetes extremitása 1987-ben ért véget, amikor Yow-t beszállították egy elmeegógyintézetbe.

Miután kiszabadult a diliházból (és felbomlott a Rapeman), megalakult a The Jesus Lizard. Yow mellett a tagja volt David Wm. Sims basszusgitáros, valamint Duane Denninson, aki korábban a Cargo Cult gitárosa volt. Albini irányítása alatt készítették *Pure* című EP-jük felvételeit, de hamarosan rádöbrentek, hogy egy igazi rockzenekar nem dolgozhat dobos nélkül, így aztán Matt MacNeillyt angazsálták. A The Jesus Lizard valahol ott folytatta, ahol a Scratch Acid abbahagyta: morbid szövegek, gitárzajok, kemény ritmus és Yow torz éneke, akinek tragikus sorsa, negatív energiatöltete szinte minden dalból felszínre tört.

## Killdozer

A wisconsini Madisonban alakultak, ahol Amerika egyik legendás elmeegógyintézete található. Ott „ápolták” Ed Gein tömeggyilkost is, így nem véletlen, hogy a többi noise-bandához hasonlóan a Killdozer fő érdeklődési köre is a szex és a halál.

A „véres amerikai álom” bűvkörében alkotnak. Brutálisan és nehezen hömpölygő „zsíros” hangzavar az övéké. A zenekarnak három tagja van: Michael Gerald énekes és a két Hobson fivér. Első nagylemezükön (*Intellectuals Are The Shoeshine*) csupa régi sláger feldolgozása található, s később is előszeretettel koccalták fel a nyálas pop előadók (Janet Jackson, Neil Diamond, Kenny Rogers stb.) számaival.

## és a többiek...

Az amerikai noise-produkciók túlnyomó részét a chicagói Touch And Go Records adta ki, melyet Bruce Adams alapított. A Big Black mellett itt jelentek meg a Rapeman, a The Jesus Lizard, a Laughing Hyenas, az Urge Overkill, a Didjits, a Killdozer fontosabb korongjai.

A Die Kreuzen együttes is ennél a független kiadónál dolgozott. 1984-ig hardcore punk együttesként voltak nyilvántartva, ugyanis túl gyorsak voltak a noise-hoz képest. A csoport lelke Dan Kubinski énekes.



A Meatmen szintén a Touch And Go istállójához tartozott. Az amerikai színtér egyik legszelleme-  
sebb csapata Tesc Vee-nek köszönhetően, aki a The Beatlestől kezdve a Hell's Angelsen át a heavy  
metalosokig mindenkinek betartott már.

A Laughing Hyenas négyese Ann Arborban kezdte karrierjét 1986-ban, több nagylemezt  
jelentetve meg. A legsikeresebb a *Life Of Crime*. Példaképeik a The Stooges, a The Birthday Party  
és Alice Cooper. A csoport tagjai John Brannon, akinek hangja Yow-éval vetekszik, valamint J.  
Kimball és a két Strickland fivér. Formabontó gitárzenéjük, a pumpáló ritmusszekció és Brannon  
sikolyai, kiáltásai valamiféle ördögi tüzes melódiával átszőve a noise-muzsika legjobbjai között  
biztosít számukra helyet. Brannon dalszövege egyben a noise ars poeticája lehetne: „Túl sok időt  
töltöttem lent/ A halált akartam/ Az isten tudja, én megpróbáltam.”

„Az élet hangos, csak a halál néma.”

(Jacques Attali)

*Koko Heroína fordítása*

## **Balkán Hardcore**

popkultúra és paramilitarizmus

A nyugati média szívesen állandósítaná azt a sztereotipikus nézetet Szerbiáról, miszerint lakossága benneragadt egy archetipikus balkáni/szláv sötét korban. E feltételezés olyasfajta tagadón alapszik, amelynek segítségével egy polarizált képet próbálnak fönntartani a balkáni „másik”-ról, arról a magatartásformáról, amely kifejtethetetlen, és hadilábon áll a kortárs normákkal.

Ezzel magyarázható a Nyugat reakciója a háború során tapasztalt jelenségre: Szerbiában rockzenei és egyéb népszerű előadókat mozgósítottak a NATO-ellenes érzések közös mederbe tereléséhez. A nyugati megfigyelők valami fortélyra gyanakodtak, szerintük „ők” nem igazán képesek balkáni ambícióik nyugati formákba öntésére.

A valóságban a jugoszláv független és félfüggetlen média nem a „rég iskolá”-ban edződött állami médiával versenyeznek, hanem az állami és populista magánmédiákkal, amelyek egyáltalán nem írtóznak a lakosok nyugati zenével, filmekkel és televíziós fogásokkal való bombázásától. A nyugati sztereotipikus gondolkodással ellentétben a nyugati kulturális formák korántsem „haltak ki”, sőt, Jugoszlávia lakóiba igen fáradhatatlanul diktálják bele a nacionalista propaganda, a popkultúra és egy szándékolt szenzorikus túltöltekezés illékony keverékét, amely kotyvalékra a „Balkán Hardcore” címke ragasztható.

Noam Chomsky és mások már eddig is sokszor hangsúlyozták, hogy a populáris kultúra szervesen hozzátartozik a Nyugat domináns ideológiájához kapcsolódó közvélekedés felépítményéhez: ez a helyzet Szerbiában is, csak éppen sokkal világosabban.

### **Tito és a Jugorock**

A populáris kultúra efféle hivatalos használatának gyökerei egészen a 70-es évekig nyúlnak vissza, a Jugorock fénykoráig. Tito rezsimje tolerálta és ösztönözte a hazai rockegyütteseket – feltéve, ha „biztonságos” politikai korlátokon belül mozogtak –, cserében pedig számos banda írt dalokat a vezér és a rendszer dicsőítésére. Bevezették a szolgálatkészség megvásárlásának rendszerét, cserében pedig (bizonyos határokat nem áthágva) megengedték a popkulturális termékek előállítását és elérhetőségét – a többi szocialista állammal össze sem hasonlítható szinten.

Néhány ilyen együttes (vagy utódzenekara) bukkan föl ma az állami televízió NATO-ellenes videomontázsában. Ironikus módon a Slobodan Milošević uralma alatti popkultúra manipulációi, populista hergelőkampányai nyugodtan tekinthetők a kommunizmusban kialakult kulturális praxisok folytatásainak. A zenészek, más mókamesterek meg a hatóságok kollaborációjakor elének tarul a popkultúrában megbúvó reakcionista potenciál akut tünetegyüttese, ami persze soha nem volt kizárólagosan balkáni jelenség.

Az elmúlt néhány hónapban a nem állami ellenőrzés alatt álló média elleni ritka kemény fellépés szerte egész Szerbiában drasztikusan lecsökkentette az infoszféra működési terét, mégis, a maradék, még engedélyezett kivezető nyílásokon továbbra is sugárban ömlik kifelé a „nyugati” popkultúra megannyi terméke.



## A színek féktelen tombolása

A hírműsorok nyelvezete talán továbbra is morcosnak és seszínűnek nevezhető, minden egyéb tekintetben viszont a szerb tévét és a zenei szcéna vizuális alapelemeit a színek féktelen kavalkádja jellemzi. A szerb állami és egyéb csatornák (mint a Pink) néha talán túl archaikus képződményeknek tűnhetnek a nyugati szemlélő számára – nem is annyira a „régí vonalas”, ideologikus tudósítások, mint inkább a hetvenes évek nyugati televíziózásának punk előtti hitvány, konzumerista korszakára emlékeztető hasonlóságok okán, illetve még ma is magukon viselik a késő titói korszak könnyed vizuális fényűzését.

Mindez még feltűnőbben nyilvánvaló a tradicionális zenét sugárzó programok képiségeiben: vaskosan túlsminkelt, túlradó frizurájú női énekesek mozognak a csillogó stúdiófényekben és a soha el nem apadó, kötelező fogyasztói élvezés atmoszférájában. Akár a végtelenségig is elbámulhatja az ember ugyanazokat a stúdiózenészeket, amint lényegében semmiben sem különböző énekesek egész garmadájának játszanak alá, mosolyuk pedig soha nem kopik, s öltözkük sem lesz kevésbé ríktó.

Monumentális giccsparádé a háború utáni német *Schlagere*k vagy a hetvenes évek country- és westerndalainak modorában. Látszatra romantikus irányultságúak, a végtelen repetíció viszont a dalok militáns, nemzeti hovatartozást erősítő oldalát nyomja előtérbe.

## Kibújtunk-e a hurokból?

A hetvenes évek archaizmusainak túl gyakori emlegetése azonban a szerb média kapcsán az elemzéseket is hasonló szintre kárhoztatja: „mi” kibújtathatjuk fejünket a hurokból és megengedhetjük „magunknak”, hogy sajnáljuk „őket”, amiért képtelenek voltak túllendülni a kulturális fejlődés egy bizonyos, a nyugati közönség többségét ma már elriasztó színvonalán. Mindeközben pedig a hetvenes évek legelképesztőbb túlkapásait folyamatosan rehabilitálják, így kezdik újra megfertőzni a nyugati médiát. Mégha a szerb zenei termelés bizonyos része kétségtelenül „bele is égett” az archaizáló stílus zárt áramkörébe, ezalatt mások tudatosan aknázzák ki a kortárs formák adta lehetőségeket egy sokkal termékenyebb nacionalista popkultúra, a Turbofolk előállításának céljából.

Ebben a térben szerelmes nóták, régi, a szerb identitást implicit/explicit módon hangsúlyozó népies dallamok lépnek fúzióba a kortárs tánczenével. A „Turbo” olyan zenei irányzat, amelyben a harmóniák örökön győzedelmeskednek bármiféle különbségen, és nincs helye kétségeknek – önmagadban, szerelmesedben vagy a nemzetedben. Ez nem csupán magas oktánszámú „partyzene”, hanem a paramilitáris csoportok tökéletes muzsikája, amelyekben egyszerre mutatkozik szükség a nacionalista giccs és az adrenalin-szintet magasán tartó zenék különféle alakzataira.

## Soha véget nem érő szolgálat

A friss csomagolás és körítés ellenére a Turbo kemény vonalas etnozene, s még akkor is ez az érzése támad az embernek, ha a szöveg éppen nem nyíltan nacionalista. A szlovén csapat, a Laibach e területre való szándékolt tévedése után a Turbot tekinthetjük a popkultúra ex-jugoszláv, paramilitáns formájának, a globalizációval szemben táplált félelmek megnyilvánulásának.

A két reakció közötti különbség az, hogy amíg a Laibach erősen conceptualista művei nyíltan föltárják a nyugati popkultúrán belül észlelhető mobilizáció paramilitáns vonatkozásait, addig a Turbo „látszólag” a civilizáltság talaján marad, ténylegesen azonban egy paramilitáns műfaj, amely soha nem engedi meg a szolgálat letételét, s még a legócskább változata is tökéletesen elkötelezett.

Noha nem központilag irányított műfajról van szó, a hivatalos csatornák hathatós támogatását élvező, a nacionalista rezsim alatti fölbukkanása és népszerűsége pedig aligha véletlen egybeesés eredménye. A félkatonai bandavezér, a magát popsztár módjára népszerűsítő Arkan és Ceca házassága tökéletesen szimbolizálta a paramilitáns nacionalista projektum és a zene közötti komplexitást.

### **„Szerbség”-generálás**

Miközben e mutáns forma mögött hiperszofisztikált taktika húzódik meg, esztétikai szempontból brutálisan egyszerű és hatékony. A Turbo a popkultúra agresszíven nacionalista adaptációja, ami a „szerbség”-érzetet nacionalista-konzumerista módon generálja.

Nem egyszerűen arról van szó tehát, hogy semmi ellentmondás sem mutatkozik a nacionalista teendők és a popkultúra nyugati elemeinek jelenléte között, hanem arról, hogy a nyugati modell részeinek átültetésével egy olyan közvetítő közeg keletkezik a kohéziós erők gerjesztésére és a propaganda terjesztésére, amely sokkal hatékonyabb a tradicionális „nemzeti” mintánál.

A Turbo nyelvezete és „balkáni” melódiakincse talán idegenül hat a nyugati közönségre, más-különbön viszont csak csekély eltérések fedezhetők föl a nyugati médiában, főleg ha a szerb rock-zene kevésbé nyíltan nemzeti identitást gyártó variánsaira gondolunk. A nyugati popkulturális alakzatok e helyi verziói, módosulásai viszont a pszichológiai mozgósítás során legalább ugyanakkora mértékben használatosak, mint a „tisztán” nemzeti muzsika előzetesen bekapcsolódó formái.

A nyugati modell szerb újraelőállításakor az abban rejlő represszív potenciált a lehető legnagyobb fordulatszámra pörgették föl. Persze minden újragyártási művelet során adódnak bizonyos mellékhatások a makacs lerakódásoktól kezdve egészen a mérgező hatású feleslegig, jelen esetben azonban éppen a mellékhatások azok – az ostromérzetből fakadó gondolkodásmód és állandó antagonizmusok fabrikálása némi harci optimizmussal és nosztalgiával elegyítve –, amelyeket a gyártásvezetők akarnak kitermelni.

### **Nyugati technikák asszimilációja**

A látványos elburjánzása a (háború előtti) szerb médiában jól példázza a nyugati tömegmédiában használatos technikák asszimilációjának mértékét, és újfent bizonyítja a tételt, miszerint semmi ön-működően demokratikus folyamat sem fedezhető föl a posztkommunista médiában és a korlátozás nélkül szórni kezdett popkultúrában.

A lényegi különbség a szerbiai és a nyugati média között az, hogy mi az a pont, amin túl már törvényes az élvezés, a fogyasztás. Szerbiában – a szlovén filozófus, Slavoj Žižek terminusával élve – ez „a nemzeti dolog”, a nem rekonstruált élvezés kemény magja, amely így mind a kommunizmusra, mind a kapitalizmusra alkalmas. Miközben nyugaton a látványosság tárgya maga a fogyasztás sebessége és varázsa, Szerbiában a nemzet fogyasztása – a maga hiánytalan jelentésében.

### **Pornó-nacionalizmus**

Természeténél fogva a domináns szerb médiastratégián belül szinte minden engedélyezett reprezentáció ríktó, szórnyúságos, vulgáris és eltúlzott. Amennyiben a maga totalitásában tekintünk a szerb médiára, jeleit egyfajta nemzeti pornográfiaként értelmezhetjük. A szerb infoszférán belüli tényleges (és vad ragyogású) pornó eltölpül a lankadatlan nemzeti pornográfia mellett, ami szűnni nem akaró nemi izgalmat és örömet (re)produkál – minden, még a homályosan nemzeti is



kitárlukozik és obszcenitásban torkollik – sokak számára Szerbiában; és persze szerte a világban.

A „pornó-nacionalizmus”, az érzékeket leigázó média és a zenén, televízión és sajtón keresztül, szűnni nem akaró propaganda egyfajta „kineto-katasztrofizmus”-ként jellemezhető, ugyanis itt a sebesség-belemerítkezés-túltöltekezés hármasa megfélemlítő, mozgósító erőként használatos megidézve Ulrike Meinhof – általa *konzumterror* kifejezéssel összegzett – kritikáját a kényszeres fogyasztásra nevelés szándékolt, erőszakos volta kapcsán.

A szerb médialátványosság igen bomlékony anyag, formailag össze nem illő, eklektikus elemekből összegyúrva, mindehhez pedig egy központilag megszabott napirend társul. És nem csupán a Turbo és egyéb zenei videók élvezik a „masszív rotáció” elvét. A különösen látványosan felvett anyagok a szerbeket ért kitalált vagy valós atrocitásokról, a háborús tragédiák és a dokumentumfilmek keverednek dagályos történelmi drámákkal, nemzeti szimbolizmussal, kíméletlenül együgyű komédiákkal meg a panegyrikus stílusban elkészített híradói riportokkal. Ez a modernizált képi-zenei kotyvalék „megédesíti a pirulát” és megacéloítja a nemzeti alapüzenet által elért hatást.

### Egy lényegénél fogva posztmodern termék

Noha a fent elemzett keverékbe néhány ősi elem is vegyül, a segítségével elért eredmény már nem kötődik a múlthoz. Bricolage formájú (radikális eklekticista) taktikus alkalmazása egyértelműsíti: egy lényegénél fogva posztmodern termékkel állunk szemben. Megszületik a posztmodern virulens helyi formája: a Balkán Hardcore. A szerb médiajelenség a posztmodernizmus militáns, hardcore változata: visszatért „a valós” (apokaliptikus, nacionalista élvezés); csordultig telve bosszúvágygal.

Mégha nem is működik explicit ideológiai kontroll alatt, a posztmodern populáris kultúra nagyobbik fele mindig is a számára működési keretet adó (bármiféle) rendszer megerősítésén ügyeskedett, ha másképp nem, úgy, hogy fölépítette maga köré a látvány birodalmát, és kivonta magát a politikából megteremtve ezzel azt a köztes teret, ami már nyugodtan átpolitizálható a status quo fenntartásának érdekében. Meglehet, a Balkán Hardcore hedonisztikus jelenség, a nyugati posztmodernizmus értelmében viszont – természetesen – semmi „játékos” sincs benne: nyíltan szerepet vállal a test politikájában.

A Balkán Hardcore eklekticizmusa inkább szisztematikusságról (talán harci tűzről is), mint esetlegességről árulkodik. Az alapszínek és az egyre „kortársabb” zenei programokat és zajos melódiákat kísérő számítógépes animációk mind ismerős nyugati technikák.

Az efféle hiperhedonisztikus érzéki túltöltekezés nem olyasmí, amire biztonságosan rászoríthatjuk „őket”, a perverz balkáni primitíveket. A nyugati infoszférára jellemző szenzorikus pergőtűznél alig leheletnyivel intenzívebb verzióról van csupán szó, amely nyugati mintaválozat ugyanúgy hajlamos a silány „retro”-képiség és a művészi grafika halmazának összezutyulására.

A Balkán Hardcore uralma alatt a nyugati populáris kultúra vizuális és mobilizációs aspektusai egy olyan társadalom szövetébe szívódtak föl, amelyet még ma is a patriarchális értékek és az erő kultusza alapoznak meg (s melyeket a nyugatias szerb tömegmédia folyton megerősít – könnyen megjósolható eredménnyel).

### A valós apokaliptikus visszatérése

De miért is jön ilyen jól a „hardcore” paradigma a posztmodern balkáni változatának leírásakor? Jelen esetben a „hardcore” szó számos jelentése bír relevanciával, legyen szó akár a pornográfiáról, makacs politikai hajthatatlanságról vagy az élvezés asszimilálhatatlan magjáról, a legkézenfekvőbb párhuzamok azonban zenei területen lelhetők föl.

A Turbofolk és a szerb tánczene stílusjegyeiben igen közel áll a brit „happy hardcore”-hoz. Ha

az általuk megteremtett atmoszférát vesszük szemügyre, mindegyik alapja egy szüntelen, giccses, militáns (nihilista), önelemesztő rohanás és némi optimizmus leöntve a fölpörgetett ütemszámmal és az irgalmatlanul szirupos dallammintákkal.

Mindkét variáns a maga eltömegesedtségét, szándékolt művésziatlenségét ünnepli. Simon Reynolds szavaival élve ez a stílus az ízléstelenséget a kihívóan populistá büszkeség forrásává tette, s ez a Turbo szcénára is tökéletesen igaz.

A hihetetlen könnyedén elérhető legkisebb közös nevezős jellege biztosítja e formák stabil, reakcionista potenciálját, ha összehasonlítjuk a hardcore hangzás kísérletezőbb, atonálisabb verzióival. A mindenféle korlátozás nélkül használatos nyugati terminusok, mint a „hardcore.náció” (a rajongótábor) és a „hardcore apokalipszis” (a „happy” vagy a „dark” rave megjelölésére) könnyedén beilleszthetők a szerb nacionalista zenei modellbe, csak sokkal baljóslatúbban hangzanak.

## A posztmodernizmus sztálinista gyökerei

Noha mindkét esetben a fogyasztás apokaliptikus módozatával találkozhatunk, a brit variáns reakciós abban az értelemben, hogy elbutítja, pacifikálja és infantilizálja a fogyasztókat, a szerb verzió viszont egy agitációs gépezet, üzemanyagtöltő automata, amely segít összerosni a táncparkettet a csatamezővel.

A kommersz szerb popkultúrában „a valós” apokaliptikus víziók közepette „tér vissza”. Imperatívusza a fogyasztás. A nemzet, az én, a Másik elfogyasztása kivégzésekben, tömeges nemi erőszakokban kulminál: a hardcore az apokaliptikus élvezés megismételhetetlen (ám aligha kielégíthető) végpontja.

A posztmodern média gyakorlati jelenléte (ha leaggatjuk róla a progresszív elemeket) megingatja (és talán újra meg újra megerősíti) a balkáni primitivizmusról alkotott nyugati képzeteket, ám működésén egyáltalán nem kellene meglepődni. Az orosz teoretikus, Mihail Epstein szerint már maga a sztálinizmus is posztmodern jelenségként értelmezendő, ami megelőzi a posztmodernizmus nyugati változatait. Epstein úgy véli, a totalitarianizmusban megbúvó relativizmus tette a sztálinizmust az eredeti marxizmus modernista-ideologikus gyakorlatának posztmodern örökösévé.

Miközben az 1948 utáni jugoszláv rezsim sosem vált tökéletesen sztálinista állammá, az államszocializmust céljá emelő társadalomként strukturálisan ugyanazon posztmodern elemeket hordozta magában, mint a szovjet rendszer, s ugyanolyan jártasnak bizonyult a relativista eklekticizmus posztmodernként fölfogott típusában. Brandon Taylor hasonlóan nyilatkozik *Posztmodernizmus a harmadik birodalomban* című esszéjében.

## Félkatonai alakulatokba csalogató szer?

Amennyiben helytálló érvelésekkel van dolgunk, a totalitárius és a kortárs „poszttotalitárius” kommunikáció természetüknél fogva hordoznak magukban posztmodern elemeket, a posztmodern kommunikáció szerkezete pedig minimum potenciálisan totalitárius vagy hegemoniára törd mozzanatokot rejt magában. A korábban egymásnak ellentmondó alkotóelemek egyidejű használata a Balkán Hardcore világában ezért nem érheti meglepetésként az embert. A posztmodern, popkulturális elemek ellensúlyozzák, illetve elősegítik a centralizált propaganda és az információvezérlés továbbélését.

Ez a keverék nyújt menedékét a továbbra is följújtatlan nacionalista propaganda és az archaizáló folklór potenciálisan elidegenítő hatásaival szemben a kortárs közönség számára, s így demonstrálja az esetleges népfelkelők vagy nacionalisták tömegeinek, hogy fölsorakozni az ügy mellé nem követeli meg a popkultúra megtagadását.



Akárcsak Tito uralma idején, ma sem szükségszerűen mond egymásnak ellent az autoriter politizálás és a nyugatias popkultúra. És valóban kijelenthető, hogy mindkét korszakban, Tito alatt és után is megérték egymás mellett, mert mindkét korszakban fönnt kell(ett) tartani a kulturális pluralizmus, a kortársiság látszatát, miközben a tömegkultúrában rejlő potenciált tökéletesen ki lehet(ett) használni a populista célokat szolgáló, népi mozgósításokra.

### **Az új nacionalista rend fönntartása**

Mindezen tényezők számbavételével világossá válik, hogy a nyugati és a szerb média mögöttes üzenetei szinte egybevágóak: véget nem érő, kötelező élvezésre buzdítanak. A nyugati formátumú élvezés helyi túlhaladása látszólag ellentmond a visszautasítani a kulturális elnyugatosodást nacionalista vágyának, illetve a Szerbiában igen szívósnak mutakozó szocialista retorikának, ám valójában e kettő igen jól működik párhuzamosan a másikkal, ráadásul bármely, a helyzetből fakadó antagonizmust rögvest a nemzet külső és belső ellenségeire vetítenek ki.

Az sem igaz a jelenlegi helyzetre, hogy a nyugati populáris formák győzedelmeskedtek a belső alternatívák fölött, hiszen szimbiotikus viszonyuk lényegi szintre emelkedett a nacionalista műsorfolyamaton belül. Valószínűleg a szerb média kíméletlenül excesszív vulgaritása elengedhetetlen az új nacionalista rend fenntartása szempontjából, miközben a posztkommunista globalizáció kiküszöbölhetetlen következményévé (az elnyugatosodás gyakori implikációja az elközönségesedés) válik.

Slavo Žižek hívja föl a figyelmet arra, hogy az általa „az excesszus szabályozatlan termelése”-nek nevezett folyamat (ennek a kapitalizmusba való átmenet nyitott teret Kelet-Európában) valójában az autoritás új, erős forrásának igényét állítja elő – egyfajta védekezésül az elkövetkező szociális, gazdasági, információs káosszal szemben. A szerb rezsime ennek a káosznak a fenyegető rémképét tárja az emberek elé agresszív, konzumerista bombázásai során, és próbál előnyökhöz jutni az így előidézett tájékozódási zavar segítségével, miközben persze hozzáadja a maga nacionalista adalékát a keverékhez kétszeresen kihasználva a helyzetet, vagyis tovább gazdagítva az egyre inkább materialistának mutakozó kleptokratikus elitet.

A szélsőségesebb már aligha tehető szerb közönséget próba elé állítják (Jean Baudrillard terminusával élve) a „Hádész Szimulációja” – vagy legalábbis a „Hádész Szimulációjá”-nak balkáni szimulálása – során; a közsférában tapasztalható démonikus jelenségek senkit sem érhetnek meglepetésként.

### **Folklorisztikus elemek mint a megkérdőjelezhetetlen jó jelölői**

Ismét Baudrillard gondolatmenetét elővéve a kérdéskör egyik vezérmotívuma „az interioritás kötelező extraverziója” (1990, 64.). Kétértelműségek, árnyékok nem léteznek a nacionalista média fénysgarzásában – ha egyáltalán megjelenik valami a képernyőn, rendkívül éles megvilágítást kap és fölerősítődik a téma negatív vagy pozitív tartalmától függetlenül.

Ami a gyakorlatban annyit jelent, hogy a nemzeti kultúra különös, intim népies elemei (még ha egy évtizeddel korábban csak nyomokban lehetett őket föfedezni) monumentálissá dagadnak, s bármi „igazán” nemzeti a megkérdőjelezhetetlen jó jelölőjévé minősül át – amely folyamat a horvát médiára talán még jellemzőbb.

A más nemzeteket mára kissé zavarba ejtő, máshol már szinte kizárólag csak turistáknak előadott szokások szórakoztató célokat szolgálnak: immáron a nacionalista média fő sodorvonalán belül. Mintha a Milošević előtti modernista, jugoszláv viszonyok fejlődőnének vissza egy posztmodern attitűd irányába, melynek lényege a nemzeti megkérdőjelezhetetlen jósága.

Amit Tito államában a különönység, a turisztikai látványosság kategóriájába soroltak, ma az

interpellálás alapvető módja. A szerb televízió sportprogramjaiban rendszeresen beszámol a nemzeti viseletbe öltözött lovas íjászok célbalövéséről. Egy kívülálló számára mindez valami bizarr parádiának tűnhet főleg úgy, hogy egészen a nyolcvanas évek végéig az efféle tevékenységek archaizmusokként szinte semmiféle figyelmet sem kaptak.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy minden népi rituálé inherensen reakcionista: veszélyessé akkor válnak, amikor fölerősítik őket és agresszív, kortárs csomagolást kapnak. Sőt, erősen kétséges, hogy a világ első vonalában tapasztalható – ahol a globalizáció és a liberalizmus a helyi kultúrák kiirtásának lehetőségeit keresi – hasonlóan extrém helyzet egészségesebb. A lokális kultúrák egyidejű elpusztítása és nyakló nélküli heroizációja hordoz magában veszélyeket, és a szélsőségek közötti egyensúlyozás folyamatos felülvizsgálatra szorul.

### **A sorba be nem állás: deviancia**

A nacionalista infoszférán belül minden eltúlzott, hiperbolikus, és célja a totális immerzió. Amennyire csak lehetséges, minden távolság és szubtilitás eltörölendő. Nincs határ, haladék, nincs kompromisszum és, mindenek előtt, nincs büntudat. A nemzeti élvezés szemszögéből már nincs lehetőség a nyugati és titói értelemben vett, zavarodottságból fakadó távolságtartásra: bármiféle aggály megfogalmazója antipopulista, „a nép ellensége”.

Az explicit nacionalista jelölők mostanra annyira eluralkodtak, hogy szinte már láthatatlanok, mindeközben pedig a maga teljességében érzékelt jelenség burkoltan azt az üzenetet hordozza magában (ami mind a nyugati konzumerizmus, mind az államszocializmus üzeneteivel rokon): ha nem az élvezés hivatalosan támogatott verzióit követed, az nemzetellenes és deviáns.

Ugyanez a helyzet azzal a nyugati alannal is, aki képtelen személyes kielégülésre lelni a piac látványosságaiiban: az ilyen szubjektum bizonyos értelemben inadekvátnak tekintendő, csődtömeg. Mindkét rendszer sokkal jobban retteg az interpelláció hivatalos módokon való élvezésének kudarcától, mint az élvezés túlkapásaitól (alkoholizmus, kábítószerfüggőség, szexuális és sporthoz köthető erőszak). A távolság és a belső magánszféra megóvásának megkísérlése bizonyos fokig – *de facto* – szubverciónak minősül, mert a domináns ideológia – liberális, nacionalista konzumerizmus – interpellációjával szembeni ellenállást reprezentálja.

### **Kikapcsolás**

Néha ez a jelzuhatag annyira nyomasztóvá válik, hogy a nacionalista látványosságokkal (vagy inkább: a nemzet, amint látványosságot csinál önmagából) szembeni távolság újratemtésének egyetlen útja a kikapcsolás marad. Ez vezetett az 1996 végi tömegakciókhoz, amikor a tüntetők megpróbálták elhallgattatni az esti nagyhíradót a kormányellenes demonstrációk részeként. Utálat és cinizmus ide vagy oda – a szerb közvélemény médiaismereteit és egyre komolyabb rálátását persze nem szabad alábecsülni –, a nemzet önmaga felé irányuló hivatalos reprezentációjának még mindig jelentős hatásai mutatkoznak.

Elfogyasztják vagy nem, a nacionalista infoszféra termékei jelentik a szerbek demonizációjának legfőbb forrását. Egy fanatikus, erőszakos (mediaterminussal: „démoni”) népképzet állandósítása egészen mostanáig a Milošević rezsim érdekében állt, hiszen ha a környező világ demonizál, az csak erősíti a nacionalista üldözési mániát és az ostrommentalitást.



## A nyugati önelégültség konszolidációja?

Két következtetés lehetséges a Balkán Hardcore létezésével kapcsolatban. Az első naiv, de optimista: relatív tapasztalatlanság a nyugati formák világában, illetve ezen formák kezelésének képtelensége miatt, vagy a rosszindulata okán néhány szerb médiaproducer felelős a veszélyes, ám helyi verzióért, amelynek csak néhány, a nyugatot érintő folyománya van.

A másik kijózanítóbb és szinte magától értetődően realistább: a szerbek túl akkurátusan olvasták el és értelmezték a nyugati média technikáit és jeleit, és csak azokat az antagonizmusokat reprodukálják, amelyeket a nyugati fogyasztói média gerjesztett és amelyekre támaszkodik.

Ami a nyugati szemlélő számára valami rémálomszerű, hallucinatorikus médiafantazmagória, az valójában a médiavezérelt fogyasztás nyugati mintáiban mutatkozó entropikus tendenciák katasztrofális túlpörgetése, amely a horvát-amerikai szociológus, Stjepan Meštrovič (1994) szerint szimptomatikus a magát a Nyugatot is érintő kulturális-politikai „balkanizáció” széleskörű folyamata nézvést.

Jóllehet maga Meštrovič műve is bizonyos nacionalista tendenciákról árulkodik, a Balkán Hardcore léte alátámasztja azon tételt, miszerint a „balkáni” címkével ellátott magatartásforma számos pejoratív minősége és modellje jelentkezik Nyugaton.

A Balkán Hardcore-ral kapcsolatos implikációk nem korlátozhatók kizárólag a Balkánra. Amennyiben megragadunk ezen a szinten, az a nyugati önelégültség konszolidációját, a jelenlegi folyamatok figyelmen kívül hagyását jelenti, ezek azonban a mostani konfliktus kulcs tényezői. Mindamellet ezen negatív „balkáni” tendenciák – agresszív médiapopulizmus, futballnacionalizmus, szenzorikus túltöltekezés – legalább olyan jellemzőek a Nyugatra, mint a Balkánra.

A Balkán Hardcore mint kommunikációs mód sikerének veszélyes következményeit a Nyugatnak ugyanúgy számba kellene vennie, akárcsak a neki alávetett országoknak.

Domokos Tamás fordítása

### Bibliográfia:

- Baudillard, J, *Fatal Strategies*, (Semiotext(e), 1990).  
Epstein, M, *After The Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, (University of Massachusetts Press, 1994).  
Meštrovič, SG, *The Balkanization of The West: The Confluence of Postmodernism and Postcommunism*, (Routledge, 1994).  
Ramet, SP, Ed, *Rocking The State*, (Westview Press, 1994).  
Reynolds, S, *Energy Flash*, (Picador, 1998).  
Taylor, B and N van der Will, Eds, *The Nazification of Art*, (The Winchester Press, 1990).  
Thompson, M, *Forging War*, (Article 19 / University of Luton Press, 1999).  
Žižek, S, *Tarrying With The Negative*, (Duke University Press, 1994).

## Az ipusztuális zene őstörténete

### Bevezetés

„Ipusztuális kultúra? Létezik egy jelenség; azt nem tudom, elegendő erő sugárzik-e belőle ahhoz, hogy kultúrának nevezhessék. Viszont úgy gondolom, mindaz, amit tettünk, megrázkódtatta világunk falait.”

Genesis P. Orridge

Sokat gondoltam arra, hogy valakinek meg kellene végre írnia az ipusztuális zene történetét, hiszen a reggae, a rap, a rock, a jazz, a nép- és klasszikus zene koordinátáit már alaposan bejelölték a tér-idő függvényben.

Annál is inkább, mert (sajnos) az e témában született legjobb alkotások (Re/Search: *Industrial Culture Handbook* és Charles Neal: *Tape Delay*) még a műfaj formálódásának korszakában születtek, ráadásul nem törődtek előzményeinek föltárásával. A legutóbbi átfogó munka, Dave Thompson *Industrial Revolutionje* pedig amerikocentrikus, nem vesz tudomást számos fontos részletről, tévedésektől terhes, és csupán az electrobeat és az ipusztuális rock jelenségeivel foglalkozik. Történeti áttekintésre azonban én sem vállalkozom, ezt egy nálamnál többre hivatott személytől várják.

Én inkább az örökség, hagyomány, előtörténet problémaköre felől közelítenék a területhez. Mindazokat, akiket az ipusztuális zenével való találkozáskor mellbe vágott az újdonság sokkoló energiahulláma, nem hagyhatja hidegen a műfaj kontextusa, hiszen értelmezhetetlenné válnak eredményei. Taktikája, módszerei csekély eredetiséggel bírtak, noha alkotóelemeinek kombinálási technikáival jócskán megelőzte korát.

Mindenekelőtt érdemes tisztázni az „ipusztuális zene” mibenlétét. Nem vitás: a COUM Transmissions performansz művészeti csoport leágazásának tekinthető Throbbing Gristle megalakulása (1975 vége) előtt ez a műfaj nem is létezett; nevét pedig természetesen az együttes által alapított lemezkiadótól, az Industrial Recordstól örökölte. Magát a terminust Monte Cazazzahoz kötik, jelentését pedig a kiadói közösség igen sajátosan határozta meg – a hetvenes évek zenéjére még mindig jellemző „autentikusság” vágyának egyfajta negatív kommentárjaként. Magát az elnevezést az ipusztuálisnak tekintett együttesek közül alig néhány fogadta el, noha a nyolcvanas évek közepétől egyre közkedveltebbé vált, sőt, számos rettentő unalmas rockbanda sorolta magát előszeretettel a műfaj határain belülre, nem is beszélve az Icebreaker nevű jazz/klasszikus zenei formációról. A legkülönbébb rock és jazz együttesek aligha rágták véresre a körmeiket a fölött aggódva, hova is sorolják önmagukat, így én sem teszem: számos olyan együttes nevét fogom megemlíteni, akik próbáltak letépni magukról az „ipusztuális zene” címkéjét.

Az Industrial Records égisze alatt megjelenő együttesek (Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, ClockDVA, Thomas Leer and Robert Rental, Monte Cazazza, S.P.K. – a The Leather Nun és Elizabeth Welsh, akinek Derek Jarman Viharában hallható, Stormy Weather című dalát kislemezként jelentette meg a kiadó, aligha sorolhatók ide) a transzgresszió és a zaj mint zene kulturális potenciáljai iránt mutattak érdeklődést, és nem nehéz hasonlót föltételezni az Einstürzende Neubauten, a Whitehouse vagy a Test Dept kapcsán.

Dave Henderson nagy hatású cikkében az 1983-as brit és kontinentális ipusztuális zenei szcénát vizsgálva (egymástól igen távol eső alkotók bevonásával, mint például Steve Reich,



Mark Shreeve, az AMM és a Laibach) kimutatta, hogy a műfaj határai nem határozhatók meg. Azóta újabb törésvonalak alakultak ki, elsősorban az experimentális és a dance/rock (vagy nem kommersz és kommersz) csoportok között. A népszerű együttesek, mint a Front 242 vagy a Ministry a rock- és technoszerető közönség számára legkönnyebben befogadható (néha persze csak az agresszió és a paranoia témaköreinek átemeléséről van szó) ipusztriális zenei elemekből építkeznek; míg mások fölismerték az ipusztriális zene kapcsolatát a rituális zenével, a musique concrete-tal, az akademisztikus elektrozenéekkel, az improvizatív irányzatokkal és a pure noise-zal. Manapság azonban az ambient népszerűségének köszönhetően jó néhány, az experimentális zenei tradícióban kutakodó zenész hívta föl magára egy szélesebb közönség figyelmét.

Az ember könnyen elfogadja, hogy az ipusztriális zene polarizációja a populáris és az underground felé csupán a különféle zenei műfajok relatív hozzáférhetőségének felismerésén múlt, ám ez a megközelítés rettentően félrevezető, hiszen azt sugallhatja (mint a jazz és a rock esetében), ez a műfaj is arra példa, hogyan „szelődül bele egy zenei lázadás az árucikkek örök körforgásába [...] Ugyanazon erőfeszítés köszön vissza, újul meg: hogyan idegenítsünk el egy felszabadító művészi szándékot a piac bővítésének érdekében” (Jacques Attali). Ám az ipusztriális zene (pre)-históriájának összeillesztgetése során világosan kiderül, ez a műfaj elsősorban a szubverzió olyan formáit artikulálta, amik túlmutattak a rockribillió eladható verzióin. A piac elkerülhetetlenül csak a felületesen szemlélt agresszivitás és bizonyos stílusesszközök átemelésével tudott reagálni.

Magát az „ipusztriális zene” címkét fölösleges ráragasztani bizonyos zenékre, azért hasznos kiindulási pont lehet, amennyiben meg akarjuk rajzolni a vizsgált zenei és személyes viszonyok hálóját, a közös érdeklődési körök és gondolatok metszetét így kötve össze a műfajt alműfajaival. A nem kommersz ipusztriális zenei hagyományt utólag „posztipusztriális zené”-vé keresztelték át, ezen írás célja azonban az előzmények föltárása, a „preipusztriális” korszak leltározása. Viszont az is nyilvánvalóvá válik, hogy csupán egy-két értelmes határvonal húzható meg a műfaj és előzményei között.

Michael Mahan az *Alternative Press*ben megjelent írásában a következő definíciót adja: az ipusztriális zene „művészei az embert dehumanizáló, a környezetet kíméletlenül beszennyező gyáralapú államra reflektálnak”. A képlet nem ilyen egyszerű, hiszen eszerint ez a műfaj egyfajta *gyárellenes* zene, reakciós ludditák gyülekezőhelye, viszont Mahan helyesen nevezte meg a műfaj zenészeinek néhány fontos, lehetséges tanítómesterét, mint Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen, David Vorhaus, Frank Zappa és Klaus Schulze. Másik kiindulópontunk Jon Savage, aki az ipusztriális zene öt alapvető jellemvonását különböztette meg: szabadon elérhető információk, soktaktika, szervezeti autonómia, nem zenei alkotóelemek, antizene és szintetizátorok jelenléte. Ezen jellemvonások vizsgálatával jelölhető ki az ipusztriális zene helye a huszadik századi kulturális tradíción belül.

## 1. Szabadon elérhető információk

„Valóság nem létezik, vagy minden valós és valótlan is egyben. Ma már egy dolog nem a valósra, nem az információra utal, ugyanis mindkettő szelektáció eredménye, egyfajta montázsolás, véleménysszűrés előzi meg... Az ellenőrzés problematikája nem csupán felügyelet, propaganda vagy a paranoia témái köré szerveződik. Itt sokkal inkább egy szubjektív hatásról, elégedettségéről van szó, a folyamat kiterjesztéséről az élet minden lehetséges szférájára.”

Graeme Revell (SPK)

Az ipusztriális zene elsősorban az ötletek zenéje volt. Ami a benne rejlő innovatív zenei potenciált illeti, a műfajt elindító együttesek tagjai messze több hajlandóságot mutattak nem zenei témák kifejtésére elsősorban azért, mert alig akadt köztük olyan, aki zenei előképzettséggel rendelkezett volna. Az *Industrial Culture Handbook* tele van könyvlistákkal; Genesis P-Orridge Alleister Crowley,

William Burroughs, Philip K. Dick, Adolf Hitler, Marquis de Sade és Tristan Tzara, míg Graeme Revell (SPK) Michel Foucault, Samuel Beckett, Jacques Attali és Pierre Proudhon műveire hivatkozik. A lemezlistákkal előrukkolóik közül Boyd Rice az ötvenes-hatvanas évek giccsét ajnározza, Z'ev Peter Gabriel, Bob Dylan és Otis Redding rajongójaként tűnik föl, és csak a Rhythm & Noise tesz tanúbizonyságot az avantgarde zenei hagyomány ismeretéről, amikor Todd Dockstader, Gordon Mumma, Michel Redolfi és Iannis Xenakis munkásságára utal.

Az információhoz jutás problémájával elsősorban a Throbbing Gristle foglalkozott: úgy gondolták, a hatvanas évektől fokozatosan egyre több ember él információs társadalmakban, ahol a hatalom már nem csak a katonai és gazdasági erőn keresztül reprezentálódik. A Gristle frontembere, Genesis P-Orridge (Nigel Megson) szerint a hatalom legfontosabb aspektusa immáron az információ fölötti ellenőrzés gyakorlása. Ennek racionális alapja az, ha egy átlagember nem hisz egy lehetőség létében vagy az nem jut el a tudatáig, akkor nem választhat szabadon a lehetőségek közül. Noha ez a fölismerés a posztmodern filozófiai és politikai közgondolkodásban már rég közhelynek számított, egy zenésztől mégis meglepő ez a teoretikus megközelítés. Orridge szavaival élve „az elv: a személyiség megtisztítása, reintegrációja. Detonációkat előidézni a lélekben, hogy megszűnjön a Kontroll... Az információ cseréje és a csere fölszabadítása... Új módszerek után kell kutakodnunk, amikkel összeroppanthatjuk viselkedésmintáink konstrukciójában működő prekonceptióinkat, a feltétel nélküli elfogadás módjait, elvárásainkat, ugyanis ezeken keresztül válunk oly sérülékennyé a Kontrollal szemben.”

Más együttesek, elsősorban a Cabaret Voltaire és az SPK, is hasonló nézeteket vallottak. Genesis P-Orridge a Throbbing Gristle szétesése után az információ-szétszóródás és az információ alapú ellenőrzési módok problémáit járta körül a Psychic TV nevű együttesében illetve a Temple of Psychick Youth szervezetben. Alapelve a transzgresszív irodalom reklámozása, hiszen a „tabu” és a „transzgresszió” társadalom által megadott definíciói csupán egy másik ellenőrzési forma, meg akarják győzni az embereket, hogy bizonyos választási lehetőségeket hagyjanak figyelmen kívül. Ez a nézet még azokra az együttesekre is nagy hatással volt, akik nem különösebben érdeklődtek a témakör népszerűsítésének gondolata, az információ terjesztése iránt.

Az irodalmi ellenkultúra a Beatnikeken és a Szürrealizmuson keresztül Celine-ig vagy de Sade-ig olyan tradíciónak bizonyult, ami számos ipusztriális zenekarnak jelentett támpontot. A kísérletező írásmód a hatvanas években futotta ki legjobban magát, és ez a zenei szcéna előszeretettel népszerűsítette ezt az irodalmi irányt: az Industrial Records például egy William Burroughs cut-up lemez (Nothing Here Now But The Recordings) kiadására készült.

Noha vitathatatlanul sokat tettek a nem konvencionális információhalmazok és irodalom népszerűsítéséért, maga a műfaj nem újította meg az ellenkultúra fogalmi bázisát. Genesis P-Orridge írásai elsősorban Burroughs, Crowley és Leary gondolatait tükrözik, noha összefüggés-fölismerései a cut-up technika, a magick és a dekonkondionálás között igen eredetiek.

## 2. Sokktaktika

„Megszállott, számkivetett, mániákus férfiak ők, és imádják a munkájukat. A közönség felé fordulnak, mintha segítséget akarnának tőle kérni, hogy elébük tárják felszerelésüket, amivel diagnosztizálható a bennük bujkáló kórság”

*sajtókommentár a zürichi Dadáról*

A radikális irodalmi hagyományon túl az ipusztriális zene az avantgarde performansz-művészetnek is adósa: visszanyúl egészen a század eleji futurizmusig. Nemcsak retorikáját, taktikáját és módszertanát is átveszi.

A performansz mint provokáció olyan emberek játszma, akik kultúrájuk iránt érzett undoruktól



hajtva változást akarnak – a nézőre a sokk és a zavarodottság érzéseinek előhívásával akarnak hatni. Egy tisztább zenei, táncművészeti és színházi forma alternatívájaként történeti gyökerei a reneszánsz látványosságokig, a középkori passiójátékig és különféle törzsi rituálékig vezethetők vissza. A tizenkilencedik századi varieté előadások 'mixed media' látványgeneráló kísérletei is kimutathatók a performanszban. Huszadik századi történetének kiindulópontját általában a huszonhárom éves Alfred Jarry protoszürrealista performanszának, az Übü királynak 1896-os párizsi bemutatójához kötik. Jarry abszurd színházának visszhangja ott zeng az egész huszadik században. A provokálás vágyának elejtett fonálát Filippo Marinetti fogja fölvenni 1905-ös darabjával, a Roi Bombance-szal, és a provokáció igénye mindvégig jellemző is marad az első olasz futurista mozgalomra, illetve később a dadaizmusra és szürrealizmusra.

Meglehet, más célokat tűztek ki, alapjában véve sok hasonlóság mutatható ki olyan későbbi csoportokkal, mint a COUM Transmissions, a Whitehouse és mások. Mindhárom avantgarde mozgalom (futurizmus, dada, szürrealizmus) megvetette és elutasította jelenük társadalmi alapjait. Ám különféle válaszokat adtak. A futurizmus a tradícióval szemben a sebesség, a technika, a hazafias fegyverkezés dicsőítőjévé vált, ami persze megkönnyítette a későbbi fasiszta vezetők számára, hogy maguknak követeljék a futurizmus szellemi örökségét (a futurista zászlóégetők 1914-ben Milánóban nem saját nemzetük lobogóját gyújtották föl, hanem Ausztriáét).

Pozitív fejlődésfogalmuk értelmezése megfigyelhető a korai ipari zenében; még a Kraftwerk is, akinek precíz számadása az eljövendő információs korról igen termékenyítő alanyagnak bizonyult az ipari zenének a kísérletezők számára, foglalkozott technofiliájukkal egy ironikus pozícióból (ennek legnyilvánvalóbb példája a Radioactivity). Ám ahogy az ipari zene elektronikus ütem iránti elfoglaltsága kezdte megtermékenyíteni a szintipop világát (pl. Human League), később beette magát a nyolcvanas-kilencvenes évek cyber-kultúrájába, ahol újra fölütötte fejét – a futuristákra jellemző – a technológia kritikátlan fetisizációja. Marinetti elragadtatott vonzódása az ipari forradalomhoz ugyanaz a kábult gyönyörérzet, amit néhány mai cyberrajongó zenész érez. Általánosságban véve az ipari zene sokkal cinikusabban tekintett a tudomány gerjesztette technikai fejlődésre.

A dada és az ipari zene közötti hasonlóságok kevésbé kétértelműek. A dadaisták dühe úgy az I. világháború hozadéka, mint a társadalom mindennapi banalitásával szembeni ellenérzése. Egy olyan esztétikai tér megtalálásán fáradoztak, ahol a közönség csak a rúttal szembesül. Primitív, absztrakt festészet, a zürichi Cabaret Voltaire színpadán az értelmadás gesztusát kerülő performanszok és hangköltészeti kísérletek. Az ipari zene módszertana részévé tette ezt a látásmódot, és a dadához hasonlóan elutasította a konvencionális zenei struktúrákat a káosz és zaj előnyére.

Richard Huelsenbeck *Dadaista manifestum*ában a következőket írja (1918): „A művészet megvalósulásában és irányában az adott kor függvénye, a művészek a korszak szülöttei. A legmagasabb fokú művészet az, amelyik tudatosan ábrázolja a jelen komplex problémahalmazát. A művészet, amelyik láthatólag darabokra hullott az előző hetet megrázkódtató robbanások nyomán, mindig megpróbálja összedrótozni önmagát a tegnapi katasztrófa után. A legjobb és legkülönlegesebb művészek azok, akik minden órában összekaparnak testük cafatait az élet dühöngő zuhataga közepe, akik vérző szívvel és kezekkel kapaszkodnak a kor szellemébe.”

Az ipari zene meglehetősen ragaszkodott saját korához, a hatvanas évek összetört álmai köszönnek vissza a Throbbing Gristle számaiban: kishitűség, unalom a jóléti állam pusztulásának nyomában. A huelsenbecki „legmagasabb művészet”-hez hűen újra a jelen legfontosabb kérdései kerülnek terítékre: elidegenedés, valóságként föl fogott médiaillúziók, az erkölcs képtelensége egy olyan kultúrában, ahol az erkölcsi kérdések hagyományos döntőbírái semmivé lesznek.

A dada által tetet őlött ellenművészeti hagyomány számos formában élt tovább. A szürrealisták első örököseiként (pl. Tristan Tzárán keresztül) kapcsolódtak hozzájuk, akik persze sokkal tartoztak a francia abszurdnak is (Jarry, Raymond Roussel, Guillaume Apollinaire). A dada és a szürrealizmus



szakítását Andre Breton és Tzara rivalizálásához kötik, míg mások szerint egy mozgalom leváltásáról volt szó (amelyik a káosz, az anarchia és a zavar fogalmai köré szerveződött) egy újabbra, amelyik paradox módon az irracionális racionalizálásába fogott.

A szürrealizmusra jellemző menedékkeresés a társadalmilag meghatározott valóságtartalmak elől számos ipusztriális zenészre hatott; a Nurse With Wound munkássága jórészt az abszurd és a hiperrealista tradíció boncolgatásával telt, újabban pedig Randy Greif zenészerző egy vegytiszta szürrealista zene megteremtésén fáradozik (a szürrealisták elfogadták vezéralakjuk, Breton zene iránti ellenszenvét). Más európai csapatok, mint a D.D.A.A. és a P16D4 abban az értelemben utalnak vissza a szürrealizmusra, amennyiben a zenei kollázt egyfajta lehetőségként tekintik a részletek humoros egymás mellé helyezésére.

A szürrealista kísérletet a tudatalatti ábrázolására a primitíven keresztül megnyilvánuló autenticitás utáni sóvárgás (fontos mozzanat a huszadik századi művészetben) egyfajta verziójának tekintették. Az ipusztriális zene szempontjából szintén lényeges részlet a performansz művészetre gyakorolt hatása – közvetve vagy közvetlenül. A „szürrealista” elemen túl a „primitivista” attitűd is megjelenik olyan együtteseknél, mint a Zero Kama, Lustmørd, Coil, Crash Worship és a Zone (közös bennük az okkultizmus, spiritualizmus, ritualizmus iránti érdeklődés). David Jackmant (Organum) – némi ipusztriális múlttal – még egyértelműbben érdekli a zene azon képessége, hogy ősi spirituális reakciókat váltson ki; zsongó, tisztán tonális zenéje a nem nyugati rituális zenéből nőtt ki.

Míg a szürrealizmusból hiányzott a dada provokatív taktikája, a későbbi irányzatokra ez már nem igaz. A Fluxus (a kora hatvanas évek Amerikájából elindulva) a dadára jellemző bolondozást elegendítette egy kimondottan antiburzsoá politikai ideológiával. Beismerten nyúltak vissza hozzá; 1962-ben Nam June Paik szervezett egy eseményt Neo-Dada in der Musik címmel Düsseldorfban, hogy csak egy nyilvánvaló példát említsünk. Néhány, a Fluxussal egy lapon említett művész, elsősorban Terry Riley és LaMonte Young átmozdultak a zene területére, majd eljutottak a közönséghez az olyan népszerűsítőkön keresztül, mint Brian Eno; számos ipusztriális zenészt inspiráltak, ám a Fluxus önmagában kevés közvetlen hatást gyakorolt rájuk.

Persze a Fluxus csak egy volt a hatvanas évek New Yorkjának performansz művészeti szcénaí közül. Allan Kaprow Happeningjei (1959-től) jelentették az egyik legkorábbi és leginkább emlékezetes élményt, de itt is csak arról beszélhetünk, hogy tovább élt egy korábban megalapozott hagyomány (New York Dadaists – Picabia és Duchamp). 1936-ban Xanti Schawinsky (Bauhaus) megjelent a három éves Black Mountain College-ban (North Carolina), és fölvetett egy performansz foglalkozást a tanrendbe olyan emberek közreműködésével, mint Merce Cunningham, John Cage, Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg és mások.

A performansz hasonló szintű érdeklődésre tarthatott számot Európában. Joseph Beuys (a Fluxus élharcosa) és Hermann Nitsch az európai művészek közül különösen fontos az ipusztriális zenei mozgalom szempontjából. Beuys gyakorta helyezte önmagát személyes, meditatív szituációkba napokra elzárva minden embertől, esetleg egy halott vagy élő állat társaságában. Érdeklődéssel fordult a rítus felé, amely által föltáru, újra működésbe lép a művészet átlényegítő funkciója; művészete sokkal személyesebb, mint Nitsch orgiasztikus-misztérikus színháza, ahol a dionüszoszi rituálé jegyében állattemeket belez ki az ünneplő tömeg a hangos zene taktusaira.

Egyéb művészek is a tabu témakörének körüljárásában jeleskedtek. Chris Burden performanszai során összevagdalta és karon lövette magát; Stelarc és Fakir Musafar a húsuon elővigyázatosan átszúrt kampókról lógtak alá; Marina Abramovic megengedte közönségének, hogy borotvapengékkel szabdalják össze ruháját és bőrét. A cél minden esetben a művészet sámánisztikus, rituális alkotóelemeinek föltárása, pszichológiai tabuk föltörése és egy teljesen más állapotba való eljutás. Genesis P-Orridge saját performansz művészi státusából menekült a Throbbing Gristle felé: a The Exploding Galaxy volt az első állomása, majd egy kísérleti kommuna, a Trans Media Exploration érintésével kötött ki 1969-ben a COUM Transmissions csoportban performer társával, Cosey Fanni Tutti-val. A COUM performanszok a szexualitás és a rituálé problémáira fókuszáltak, ami a hírhedt



vált 1976-os Prostitution kiállításban kulminált: itt került a köztudatba a Throbbing Gristle (maga a Throbbing Gristle egy két évvel korábbi COUM performansz címe).

A Throbbing Gristle volt valószínűleg az egyetlen csoport, amelyik egy performansz művészeti kontextusból érkezett, ám a hatvanas-hetvenes évek élő művészete más ipusztriális előadókra is hatott. A Cabaret Voltaire korai korszakában néha szürrealista filmeket vetített le. Z'ev performanszait sámánisztikus ördögűzésekhez hasonlították, és a proto-ipusztriális csapat, a The Residents is sokkal tartozik a Dada/Bauhaus hagyománynak. A legismertebb példa a Test Dept, akiket zenei előadóként rögvst összekötöttek az avantgárd színházzal; néhány látványos performanszuk ismerős lehet *A Good Night Out* és *Gododdin* című anyagaikról. 1992-ben Glasgow-ban léptek föl *The Second Coming* címmel egy hatalmas, használaton kívüli mozdonygyárban; három narrátor, táncosok, ütösök és egyéb zenészek, zászlólengetők és hegesztők. Nagyszabású, nem narratív performansz-verziójuk elsősorban Robert Wilson hetvenes évekbeli munkásságával rokon.

A Test Dept azonban egyedülállónak bizonyult abban, hogy társadalom iránti megvetésük a baloldali gondolkodást visszatükröző politikai protestálás felé vitte el őket; szolidaritásuk jeléül számos koncertet adtak – tiltakozásul a konzervatívok ellen, akik letámadták a szakszervezeteket, támogatásukról biztosították a bányászokat, a mentősöket, a nyomdászokat és az adóreform ellen tüntetőket. Arra mindig is vigyáztak, hogy masszív politikai érzelmeiket ne egyszerűsítsék le valamelyik baloldali párt retorikájának szintjére, ám az efféle elkötelezettség a műfaj más előadóit nem jellemezte, ők nem bíztak a konvencionális politikai mező játszmáiban. A Throbbing Gristle, az S.P.K. és a Cabaret Voltaire mind úgy vélték, a társadalom egésze túl korrupt ahhoz, hogy a hagyományos politikai modell működjön benne.

A Gristle zenéje és szövegei egy amorális tekintet leírásában tűnnek ki, amiben semmi egyéb nem fedezhető föl, csak ellenérzés; dalaik a modern világ tébolyának katalógusa bármiféle kommentár nélkül. A tömeggyilkosságok és a nácizmus iránti érdeklődésük miatt hamar azzal kezdték őket vádolni, hogy őket ezek a témák valójában vonzzák. A vélt amorális azonban egy mély moralizmus elrejtésére szolgált. Dühödt lázongásuk oka a képmutatással, tettetéssel, elnyomással és tekintélyelvűséggel szembeni gyűlöletük.

A T.G. széthullása után ez a rejtett moralitás leginkább Genesis P-Orridge új csapatában, a Psychic TV-ben élt tovább (Peter Christopherson viszonylag korán kilépett John Balance meg a Coil kedvéért) és járulékos „anti”-szervezetében, a Temple ov Psychick Youth-ban. Látszólag egy „kultusz” kereteit próbálta meg fölhasználni az emberek kiköklentésére, hogy képesek legyenek megszabadulni a társadalmi indoktrináció kínjaitól, az agymosás rémétől, ám a T.O.P.Y. sosem tudta átlépni belső paradoxonjainak árnyékát. Miközben arra ösztönözte tagjait, hogy forduljanak önmaguk felé, kérdőjelezzék meg és utasítsák vissza a kívülről érkező gondolatok özönét, ennek módszerét, az önkiköklentést mint az üdvözülés forrását (pl. a rituális szexmágiát) nem tisztázza, csupán bizonyos követendő magatartásformákat javasol a tagok számára (aki nem tudott beállni a sorba, azt kiközösítették), ráadásul egy antidemokratikus módon hierarchikus, átláthatatlan rendszerről volt szó. Eredményei (elsősorban egy közösségi élmény nyújtása a hasonszőrű kívülállók számára) megkérdőjelezhetők, hiszen elindítói sem voltak képesek előállni az önfelszabadítás példájával, és (ha egyáltalán megértették) nem tudták az anarchista, libertáriánus politikai teóriákat átültetni a gyakorlatba.

William Bennett (Whitehouse) arra a következtetésre jutott, hogy a Throbbing Gristle moralizáló amorálisása eleve kudarc, az együttes nyughatatlansága a hallgatók folyamatos zenei kihívásában és izléstelen szövegekben (nácizmus, sorozatgyilkosok, nemi erőszak stb.) mutatkozik meg. William Bennett egyik művésztársa, Steven Stapleton (Nurse With Wound) szerint Bennettet „csupán mások fölzaklatása érdekli... Hozzáállásának alapja: 'Aki megveszi a lemezeimet, az egy ostoba barom'.” Stefan Jaworzyn (Whitehouse) értelmezésében nem zenei hatásokról van szó: „Én a Whitehouse-ra mindig is inkább valami performansz művészeti csoportként tekintettem... ebben a kontextusban kívül állunk a rockon, az experimentális zenén vagy nevezzük bárminek.”

A Whitehouse tehát a közönség megbotránkoztatásának, letámadásának történetét írja tovább, vagyis élesen szembe helyezkedik a Throbbing Gristle önbecsmérlő/önámító előadásmódjával.

A Whitehouse saját indítékainak artikulálására képtelennek bizonyult: szinte védtelenül álltak az ellenséges hangok és a félreértelmezés előtt. Brett Easton Ellis-szerű szatirikusok? Mindegy, az extrém képiség folyamatos láttamoztatása mindenképpen egy beszűkült látásmód folyamánának tűnik. Kétséges a dadaista hagyomány efféle újragondolásának előre mutató aspektusa. Hakim Bey író különösen kritikusan fogalmaz: „Olyan művészeket támogatunk, akik sokkolni akarnak valami magasabb cél érdekében – akik megdöbbenő, esetlegesen illegális tartalmú szexuális témákkal hozakodnak elő; haragjuk, undoruk, valódi vágyaik az önmegvalósítás, szépség és művészi kalandozás felé mutatnak. 'Szociális Nihilizmus', rendben, de ne jöjjenek az önutálat gnózisának halott nihilizmusával. Még ha erőszakos és nyersen energikus is, megfelelő intuícióval bárki megérezheti a különbséget a forradalmi, életpárti művészet és a reakciós, halálpárti művészet között”.

### 3. Szervezeti autonómia, nem zenei alkotóelemek

„Mi voltunk az első független lemeztársaság Angliában, akik profi módon összeállított videokazettákat dobtunk piacra”

*Peter Christopherson (Throbbing Gristle)*

A függetlenség vágya/igénye/kényszere az ipusztriális zene föltűnése előtt is létezett a zeneiparban. Szinte mindegyik, korlátozott kereskedelmi potenciállal bíró műfaj (jazz, reggae, „világ”-zene) keretein belül működtek független, úttörő jellegű lemezcégek, mint például Sun Ra Saturnja, vagy az Incus. Még a mainstreamen belül is akadtak afféle függetlenek, mint az Island vagy a Virgin. Az Industrial Records mint intézmény indulásában nem volt semmi eredeti, fontossága azonban megkérdőjelezhetetlen. A popzene egyéb leágazásaival ellentétben az ipusztriális zene mindig is kritikusan viszonyult a hatalmi, ellenőrzési szisztémákhoz, beleértve a lemezipart. Miközben számos punkegyüttes szállt be a nagy lemezcégek kegyeit elnyerem versenybe, az ipusztriális zene korai szereplőinél ez a kompromisszumkeresés szóba sem jöhetett.

Megoszlanak a vélemények arról, vajon az ipusztriális zene egyáltalán megtörtént volna-e, ha a punk nem szabadítja föl a hallgatóság zenei elvárásait; mindenesetre a Suicide és a Clash közösen turnéztak, a Slits pedig, például, hangszeres tudásbéli alapvető hiányosságaival legalább annyira dadaistának bizonyult, mint a tudatos kapcsolatkeresők. Véleményem szerint az ipusztriális zene enélkül is kinőtte volna magát. Egy tulajdonképpen amatőr musique concrète-szerző csoport széttrajzása során elkerülhetetlenül egymásra talált a felgyülemlett kreativitás és a nagyobb befektetést nem igénylő intézményi forma; az „agyamentebb” zenék iránt érdeklődő kicsinyke szubkulturális közösség meg jóval a punk előjövele előtt kialakult. Természetesen a két műfaj időbeli egybeesése teremtette meg a lehetőséget az ipusztriális zene számára, hogy a „populáris” felé taszigálják, ezáltal pedig megmutatkozzon egy szélesebb közönség előtt. Mindkettőben csillapíthatatlan vágyak munkáltak a tagadás, a zenei szabályokkal (persze azok áthágására is törekedtek) szembeni ellenérzések és egy általános undor kifejezésére.

Az Industrial Records távol tartotta magát a mainstream-től, elsősorban azért, mert alapítói egyfajta „művészeti projekt”-ként tekintettek rá, ami nem mentes az ideológiai vonatkozásoktól. Noha a Throbbing Gristle szétesése az Industrial Records végét is jelentette, megszűnése után is jelentős hatást gyakorolt. Míg az Eno, Kraftwerk, Faust (és egyéb ipusztriális csapatok) hármas elengedhetetlennek vélte, hogy viszonylag jelentős piaci státuszú lemezcégekkel dolgozzon egy szélesebb közönség elérése és saját megélhetése végett, az Industrial Records példája arra tanította a kezdő zenészek többségét, az ember bármilyen szinten is kapcsolódik a zeneipar világához, lehet sikeres. Ha tömegeknek akarod eladni az anyagaidat, mindig akad egy nagyobb lemezcég, aki



szerződést kínál (a Cabaret Voltaire például az EMI berkein belül látta ezt az esélyt); ha nem hiányzik a zenei ötletek megnyirbálásának kínja, még mindig akad némi esély a terjesztésre és egy szűkebb közönség megtalálására.

Az Industrial nyomdokain elinduló cégek igen kitartóknak bizonyultak, és értek el piaci sikereket (Third Mind, Play It Again Sam), mások világszintre emelkedtek (Mute). Megint mások (United Dairies, Side Effects) kevesebb energiát fektettek be pozícióik erősítésébe, ám különféle mutációik tovább tudtak létezni. Még fontosabb szerepet játszott az ún. „underground” kazettahálózat, hiszen rendkívül olcsó megoldás volt ezen az úton rögzíteni és terjeszteni a zenei anyagokat, ugyanis szinte mindenki tartott otthon kazettás magnót. Gettószerűségük ellenére ezek a kazettacég-hálózatok olyan zenészeknek biztosítottak lehetőséget (többségük nem is tudott volna élőben bizonyítani kellő rutin híján), akik nem a hírnév és a pénzügyi biztonság fölépítését tűzték ki célul. A fanzine-világhoz hasonlóan különféle zenei műfajok képviselőit hozta össze olyan környezetet teremtve, ahol a passzív fogyasztóból aktív közreműködő lesz.

Jon Savage szerint az ipusztériális zene legfontosabb járuléka a film és a videó bevonása. Természetesen ezen a téren sem beszélhetünk újításokról: a pszichedelikus zenekarok már használtak filmbetéteket. Az ipusztériális zene térhódítása azonban a videóklip gyártásának korai időszakával esett egybe, amiben izgalmas lehetőségeket láttak a szcéna szereplői is. Kezdetleges technológia, rossz minőség, mégis – saját esztétikai kereteiken belül kipróbálhatták magukat egy másik dologban.

Savage egy 1983-as írásában úgy vélte, a videó iránti érdeklődés nem kizárólag esztétikai okokra vezethető vissza. A Throbbing Gristle és a klasszikus ipusztériális zenei korszak végeztével a Psychic TV és a Cabaret Voltaire (Doublevision nevű független videócégük révén) bejelentette (azoknak, akik odafigyeltek rájuk), a kulturális tevékenységek arénája immáron a tévé. A televízió tűnt a legrelevánsabb médiumnak a zenei kontroll szempontjából. Tehát itt kell megvívni a harcot az indoktrináció és a manipuláció ellen.

Sajnos erre nem került sor. A televíziózás technológiai előrehaladottsága rég túllépett ezen a szinten, ráadásul már rég napirendre került a mainstream televíziózással szembeni pólus kialakításának igénye mind a baloldali politikai színtéren, mind magán a tévé intézményi struktúráján belül. És noha a tévézés fő iránya továbbra is kikezdetlennek tűnt, a legkomolyabb kritikák a belső körökből érkeztek.

## **Szintetizátorok használata és antizene**

„Az avantgarde zenével az a probléma, hogy eredeti jelentéskörei elvesztek, és mára már ugyanannyi szabály és klisé jellemzi, mint a countryt vagy a rock & rollt. Ha ötven év múlva, vagy akármikor, visszatekintenek a nyolcvanas évek elejére, és azt mondják, ez volt az új avantgarde korszak; ezt a kijelentést valahogy meg kell úsznunk, ha igazak akarunk maradni magunkhoz”

*William Bennett (Whitehouse)*

### **i. Új zenei technológia**

A mechanikus hangszerek története több évszázadra nyúlik vissza. Zenedobozok, kézzel tekert verlikk: a tizenhetedik század szüleményei. A kor egyik föltalálója, Jacques Vaucanson egy olyan zenedobozt készített, aminek tetején mechanikus figurák imitálták, mintha valódi hangszereken játszanának. Ezen fejleményeknek természetesen nem sok köze van a kreatív zenéhez.

Az ipusztériális zene elsősorban elektronikus hangszerekhez, egyéb technikai újításokhoz kötődött, mint például a kazettára rögzítés. A technológia adta lehetőségek hamar áttörték az akadémiai kereteket, és megfertőzték a popzenét. A rockzenészekben kevesebb hajlandóság mutatkozott

az új technológia alkalmazására. A popzene elsősorban a hangszalagot és az elektronikus filtereket az adott hanganyag megtisztítására használta, a tér, a mélység illúziójának megteremtésére, a konvencionális produktumok kifényezésére. A billentyűs elektronikus hangszereket továbbra is zongorának vagy orgonának vélték. A nyolcvanas években megváltozott a helyzet, de a hetvenes években csupán az úttörők (dub, német kozmikus bandák, Brian Eno) alkalmazták a korábbi avantgarde művészekől megtanult leckét egy elérhetőbb zene bűvkörében.

Az elektromosság mint hangképző közeg gondolata legalább 1837-ig nyúlik vissza, amikor is Dr. C.G. Page Massachusetts államban beszámol véletlen fölfedezéséről, a „galvanikus zené”-ről: patkómágnesek és egy spirális rézdrót segítségével csengő hang állítható elő. Akkoriban még senki nem tudta átvinni a jelenséget egy konkrét hangszerbe. Az első tisztán elektromos hangszernek Elisha Gray „zenetelegráf”-ját tartják 1874-ből (két oktáv terjedelmű polifonikus, elektromos orgona), és onnantól nincs megállás; William Duddell „éneklő ív”-e 1899-ből, Thaddeus Cahill telharmoniuma 1900-ból, stb. Ez utóbbi rendkívül bonyolult eszköz volt, mintegy 200 tonnát nyomott és 60 láb hosszúra nyúlt. Noha a telharmonium sikertelen kísérletnek bizonyult, mechanikai alapelvét később beépítették a Hammond orgonába (az első 1929-ben készült).

Elektronikus hangszerek tömeges piaca dobásáról Lee De Forest fejlesztése, az izzókatódos cső elterjedése után beszélhetünk, mint például a Theremin, Ondes Martenot, Sphärophon, Trautonium: mind az 1920-as években. A kísérletező komponisták, mint Edgard Varèse, Darius Milhaud és Oliver Messiaen mind írtak zenét ezekre a hangszerekre, mivel hangszótáruk kibővítésének esélyét látták bennük. Ezek az eszközök mindamellet igen népszerűek lettek a varietékben, ahol valami újfajta szórakoztatási lehetőséget vélték bennük fölfedezni. 1931-ben Leon Theremin egy speciális billentyűs hangszert készített a zeneszerző, Henry Cowell számára rhythmicon néven, amely ismétlődő hangsorozatok előállítására volt képes: valószínűleg ez lehetett az első *sequencer*. Cowell (az avantgarde egyik legfontosabb szerzője) könyve, a *New Musical Resources*, az előző évben látott napvilágot, amelyikben új zongorahangok kereséséről értekezik, mint például a zongorahúrok babrálásával létrehozott hangtorlódások és effektek.

1942-ben John Cage a következőképpen látta a jövőt: „Rengeteg zenész álmodik egy kompakt technológiájú dobozról, amelyikben minden hallható hang, zajok is, előhívható a szerző parancsára”. Ezen szerzők egyike Edgard Varèse volt, aki így nyilatkozott egyszer: „Én a magam részéről, a személyes elképzeléseim okán, a kifejezés egy teljesen új eszközét szeretném használni. Egy hanggépet.” Varèse történelmi jelentősége azon fölismerésében rejlik, hogy a zene nem csupán hangok és harmóniák, hanem bármiféle „szervezett hang”-ból fölépülhet, és noha úgy vélte, a musique concrète „együgyű” dolog, egy rendkívül nagyhatású zenefilozófiai váltás előidézőjének bizonyult.

Nem sokkal a második világháború után a zeneszerzők kezdték fölfedezni az új technológiában rejlő potenciált, ha másképp nem, akkor a hagyományos hangszerelés függelékeként. Aztán jött a szalagos hangrögzítő.

Az első mágneses rögzítő szabadalmát 1898-ban jegyeztette be a dán Valdemar Poulsen. Eszközében egy mikrofon (Bell 1876-os telefonkísérleteinek nyomán) kapcsolódott össze egy elektromágnessel, ami megváltoztatta a mágneses viszonyokat egy acél zongorahúrtekercsen. Ennek a technológiának 1935-ben fellelgett be, amikor Németországban előállították az első, vasoxiddal bevont műanyag szalagot, majd a háború után megjelenő rögzítők segítségével egyértelművé vált szerepük az új zene előállításának folyamatában. A musique concrète 1948-ban indult útjára egy francia hangmérnök, Pierre Schaeffer nyomán. Első kompozíciója, az *Etude aux chemins de fer*, gőzmozdonyok hangjainak felvételeire épült: különös (bár téves) kapocs a futuristák modern ipar iránti elragadtatottsága és az iparizációs zene kifejezés között. Ebben a műben inkább a magnók kerültek előtérbe, különféle felvételek kollázsa, sebességváltások, ritmikai ismétlések, visszafelé lejátszott minták. (Mások már korábban kísérleteztek különböző sebességű magnókkal egy új zene megteremtésének igényével: Edgard Varèse, Darius Milhaud, Paul Hindemith, John Cage).



1950-ben, Pierre Henry közreműködésével, elkészült a *Symphonie pour un homme seul*; újfent szerepet kaptak a magnók egy sokkal erőteljesebb, komplexebb kísérletben, ahol előre fölvert zene, mechanikus és természetes hangok keverednek beszéddel.

Az elektronika hangképzésben rejlő lehetőségeinek kiaknázásával számos zenei forradalom zajlott le. Eleinte tanult szerzők jutották hozzá e korábban még figyelmen kívül hagyott/nem ismert hangokhoz. Olyan irányú fejlődés vette kezdetét, amit a hagyományos hangszeren játszó zenészek már nem tudtak követni. Végül pedig a zenei előképzettség nélküli művészek számára is elérhetővé vált: többé már nem volt szükség komoly előtanulmányokra, gyakorlásra és kottaolvasásra ahhoz, hogy valaki maradandó alkotásokkal álljon elő. A hangrögzítés használatában (*musique concrète*) megbúvó lehetőségek fölismeréséhez azonban még el kellett telnie némi időnek.

Mindeközben Kölnben Herbert Eimert, Robert Beyer és Werner Meyer-Eppler megalapították az Északnyugat-német Rádió Elektronikus Zenei Stúdióját. A kezdetleges hangszeres ellátottságon túllépve csupán az 1953-ban csatlakozó Karlheinz Stockhausen kreativitásának és elhivatottságának köszönhető, hogy tisztán elektronikus zenéjük jelentőségre tett szert. Eredetileg a kölni csoport az elektronikus hangra koncentrált, ám az évtized közepére lassan elmosódtak a határok a konvencionális hangszerelés, elektronikus hangok és a manipulált hangfelvételek között olyan termékenyítő művekben kulminálva, mint Stockhausen *Gesang der Jünglinge* (1956) és Varèse *Poème Electronique* (1958) című alkotásai.

Az ötvenes évek végére megjelentek az első szintetizátorok, pontosabban az RCA Synthesizer, amit Milton Babbitt amerikai zeneszerző tett ismertté (mindeközben természetesen Európában is zajlott az élet: John Cage, Otto Lüning, Vladimir Usszacszevszkij, Gordon Mumma és Robert Ashley révén). A Moog és a Buchla szintetizátorcégek a hatvanas évek végén egy rugalmasabb, hordozható, olcsóbb hangszerrepertoár irányába mozdultak el egyre több zenészt ragadva el a klasszikus zene birodalmából egy új zenei forma felé. Noha eleinte a közönség igen nehezen tolerálta kísérleteiket, az elektronikus zene egyre elfogadottabbá vált a hatvanas években. Fontos mérföldkövek e történetben Louis és Bebe Barron filmzenéje a *Forbidden Planet* (1955) című mozihoz, Frank Zappa: *Freak Out* (1966), The Beatles: *Revolver* (1966); *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), Walter Carlos: *Switched On Bach* (1968).

Az avantgarde zenei hagyomány megkerülhetetlen az ipari zene értelmezésekor. Meglehetősen tanulságos tapasztalat az ötvenes-hatvanas-hetvenes évek elektronikus és *concrète* zeneszerzőinek összevetése az ipari zenei alkotók munkásságával, mint például a Zoviet France, Hafler Trio, P16D4, Cranioclast, Strafe F.R. vagy a Nurse With Wound. Nemcsak a technikák, hanem az alkalmazott hangok absztrakt természete is egy irányba mutatnak.

Luc Ferrari, aki 1958-ban kezdte ezirányú pályafutását, abban különbözik rokon művésztársaitól, hogy ő mindig is vonakodott a természetes hang elmozdításától a felismerhetetlenség felé, inkább utat enged a hangok által provokált mentális asszociációknak, ezáltal pedig megteremtődik valami féle drámai narratív keret. *Petite symphonie pour un paysage de printemps* (1973) vagy a *Hétérozygote* (1964) című munkái vitathatatlanul összecsengenek a Hafler Trio két évtizeddel későbbi anyagaival. Ferrari korábbi műve, a *Visage V* (1959) a futuristák által szorgalmazott ipari hang felé mozdult el, akárcsak Philippe Carson *Turmac* (1962) darabja és Luigi Nono *La fabbrica illuminata* (1964) című politikai tiltakozása. Ferrari munkája azért különösen érdekes, mert komoly hangsúlyt fektet a *musique concrète* radikális mozzanatára, amennyiben az megérti az avantgarde nyitási szándékát a nem professzionális felé. „Nekem mindig is az lebegett a szemem előtt, hogy kikövezzem az utat az amatőr *musique concrète* előtt; ahogy az emberek fotóztatnak a nyaralásaikon.”

Bernard Parmegiani is azon, igen termékeny *concrète* komponisták közé tartozik, aki számos ponton érintkezik az ipari zenei alkotók világával; hagyományos zenei képzésben nem részesült (leszámítva a gyermekkori zongoraórákat), ennél fogva egy saját intuitív, improvizatív technikát fejlesztett ki: hanyagolta a partitúrát, és nem veszett el a technikai részletekben, hogy

ne csorbuljon az intuício ereje. *La table des matières* (1979) és *De Natura Sonorum* (1975) című műveiben lépésről lépésre vált egyik hangstruktúrából a másikba, amivel jó pár industriális előadó számára vált példaadóvá (Zoviet France, P.G.R., John Watermann).

A musique concrète és az elektronikus zene úttörői lerombolták a partitúra primátusába vetett, rendíthetetlennek tűnő hitet. Evan Eisenberg így fogalmazott, „Mi van akkor, ha valaki olyan közvetlen módon akar zenét írni, mint a festő festeni. Egy festő megdöbbenne, ha arra kérnék egy műalkotás létrehozásakor, adja meg az összes pont koordinátáit, és rendeljen számokat a színekhez, mi pedig utóbb értelmezhetnénk a művét a számok és a koordináták megfejtésével. A zeneszerzőt erre kötelezik.” Az első klasszikus zeneszerzők egyike, aki ki akart törni a partitúra kényszerzubbonyából, Ferruccio Busoni volt, és Edgard Varèse is hasonló zeneírói szabadságról álmodozott, és a klasszikus korlátok igencsak frusztrálták egészen a szalagos magnó megjelenéséig. Az 1950-es évek elejétől a zeneszerzőknek is megadatott az az intuitív szabadság, ami a festőknek.

Az industriális zene az avantgarde tradícióval szemben sokkal többel tartozik a rockzenei határvidek olyan zenekarainak, mint a Tangerine Dream és a Kraftwerk, akik az új hang iránti „komoly”-zeneszerzői elragadtatottságot vegyítették könnyen befogadható ritmusokkal. Britanniában, az industriális zene talán legjelentősebb államában, a rock elsősorban az eredeti hangszereles fölturbózására használta az új hangszereket (pl. Hawkwind, The Beatles) vagy a klasszikus zene grandiózusságának megidézésére (ELP, Yes és sorolhatnánk a végtelenségig). A hetvenes évek elején egyáltalán nem látszott, kik fogják fölismeri az új lehetőségeket, az új zene irányait a brit szigeteken.

A világ egyéb helyein másképp alakultak a dolgok. Az Államokban Frank Zappa klasszikus avantgarde iránti érdeklődése komoly hatást gyakorolt rock alapú zenéjére, fölismerve az elektronika és a hangszalagok manipulálásának új útjait, ennek példája a *The Chrome Plated Megaphone of Destiny*. A pszichedelikus csapatok közül a United States of America szintén ezen az úton haladt. A The Residents (az 1970-es évek elejétől folyamatosan) zenéje a hagyományos fogalmi kör (ízlés, minőség) lerohanásán, figyelmen kívül hagyásán alapult (a Third Reich'n'Roll című albumukon például, egy jócskán maszatos lencsén keresztül nézve, a pop hatvanas éveinek kollázsra táru elénk) megelőlegezve a pop utánzási technikáját úgy, hogy túl is lépett rajta. 1968-ban egy new yorki duó, a Silver Apples egyszerű elektromos oszcillátorokat épített be egy pszichedelikus pop világba némi (Cant megidéző), ritmikailag kimért alappal előrevetítve a későbbi ászok, a Devo vagy a Kraftwerk árnyékát. Ha meghúzzuk ezt a vonalat az industriális zenétől a Kraftwerken át, kiderül, a Silver Apples tekintendő a Kraftwerk igazi őseinek.

A német előadók – Tangerine Dream, Faust, Neu, Cluster, Klaus Schulze, Can stb. – egy olcsóbb, elektronikus hangszereles alkalmazásával elfordultak a rock alapú kísérletezéstől (máshol ld. Pink Floyd, Roxy Music – ők ezzel az iránnyal sikert értek el), más esztétikai alapot választottak, viszont egy szélesebb közönséget céloztak meg. A Can tagja, Holger Czukay egyik világos példája annak, hogy mozdul el a technológia az elittől a tömeg felé. Miután Stockhausennél tanultak, Czukay és Irmin Schmidt a rock világában kívánták kamatoztatni tudásukat, és Czukay korai kísérletezései a kollázs technikával hallhatók is a Canaxis albumon. Korai lemezeiken még a későbbiekben a muzikalitás felé elmozduló együttesek is (Tangerine Dream, Cluster) a zaj, atonalitás, kaotikusság hármásával kísérleteztek.

A felfedezés, kísérletezés szabadságát leginkább a Faust demonstrálta: az új technológiára nyitottan képesnek bizonyult a zaj, a kollázs és a rockos ritmusok szintézisére egyetlen albumon belül. Noha a Can a legtöbbet emlegetett zenekar, az industriális zenére talán a Faust gyakorolta a legkomolyabb hatást, mivel a kísérletező hajlam befogadhatóságát demonstrálta, illetve a hangszerez profizmussal szemben a kísérletező hajlamot hangsúlyozta.

A Kraftwerk egyre komolyabb érzékkel nyúlt nemcsak az új technológiához, hanem a technológia stilisztikai vonatkozásaihoz is, aminek két klasszikus album lett az eredménye (a Throbbing Gristle ekkoriban készítette el első felvételét): a Radio-Activity és a Trans Europe Express. A társadalomra



legnagyobb hatással lévő ipari fejlődési irányokat visszatükröző esztétikai masinéria kialakítása után az ipari zenei színtér szereplői többségében a ritmikus elektronikus zene felé fordultak. A Kraftwerkhez hasonlóan ők is a környezet visszatükrözésébe fogtak, ám éppen ellentétes pozícióból, a kritikus, visszahőkölő elutasításából.

Meglepő tény, de a hetvenes évek Németországában nem különösebben közeledtek egymáshoz az avant-rock szcéna szereplői és az avantgarde zeneszerzők. Csak néhány kivétel akad, akinek sikerült szélesebb körben elfogadtatnia magát, ilyen például Asmus Tietchens. Ő 1965-ben kezdett el kísérleti elektronikus zenét írni, viszont egészen 1980-ig, amikor belekóstolt a szintetizátorok birodalmába, nem figyelt föl rá a közönség. Azóta számos ipari zenekarral dolgozott együtt, mint a Merzbow és az Arcane Device, anélkül, hogy eltávolodott volna saját atonális, konkrét zenei világától. Tietchens pozíciójával azt bizonyítja, értelmetlen dolog különbséget tenni a „komoly” zeneszerzők és az elhivatott amatőrök között az absztrakt elektronikus szcénán belül.

Nagy-Britanniában az ipari zenére talán leginkább ható zenész esztétikai elképzelései gyökeresen eltértek a „követők” elképzeléseitől. Brian Eno művészeti iskolás diákévei alatt ismerkedett meg az avantgarde zenével LaMonte Young és Philip Glass nyomdokain, amely ismereteket később boldogan ültetett át a rock világába előbb a Roxy Music tagjaként, majd szólóban. (A *No Pussyfooting* album például, Robert Fripp közreműködésével, alapjában véve egy gitárcentrikus újragondolása Pauline Oliveros I. és IV. elektronikus kompozícióinak). Legfontosabb gesztusai a későbbi zenészek számára stúdiómunka-centrikussága és saját önmeghatározása, miszerint ő „nem-zenész”, voltak.

Szintén jelentős központ volt a B.B.C. Radiophonic Workshop, a kölni műhely vagy a Princeton Electronic Music Center brit megfelelője. Ám ellentétben a korábbi stúdiókkal, amik egyszerűen csak biztosították a feltételeket a kísérletező avantgarde zeneszerzők számára, a Radiophonic Workshop egy prózaibb szerepet töltött be: zenét és speciális effekteket írt a rádió és a televízió számára, és így természetesen egy sokkal szélesebb közönséghez jutott el.

A szálak persze nem csupán az ipari zenéhez vezettek. Bruce Gilbert és Graham Lewis (a Wire tagjai) az ipari zenészekhez hasonló zenén nőttek föl; ám ők nem fordultak a transzgresszió felé, és későbbi fedőnevek alatt futó anyagaik, mint pl. a Dome is inkább zenei, mint kulturális vonatkozásaikban érdekesek. A transzgresszív aspektus figyelmen kívül hagyása rengeteg egyéb, Eno technikáját és passzív stílusát eltanuló zenészre is igaz.

Érdemes emlékeztetni rá, hogy az ipari kategóriába sorolt számos zenekar más zenei területekről merített ihletet. A funk és a diszkó elsősorban a Defunkt, Donna Summer & Giorgio Moroder, a Chic és James Brown hatására beleitta magát a Cabaret Voltaire, ClockDVA, 23 Skidoo, Hula és mások anti-soul tánczenéjébe. Az ember persze könnyen csalódik, ha arra gondol, hogy a korai ipari csapatokat inspiráló lazább, elengedtebb, minőségibb tánczene helyére később egy merevebb, a funktól távol álló hatás lépett az ipari tánczenékben.

A zenében lezajló technikai forradalomnak három évtizedébe telt, amíg érezni tudta hatását, miután kicsúszott az „establishment”, majd a konvencionális zenészek, például a rockvirtuózok markából. A punk zenei értelemben kevés forradalmiságot hordozott, a jazz, a reggae és más műfajok már korábban kivívták maguknak azt a függetlenséget, amit a punkideológusok oly hangosan óhajtottak, azzal a mítosszal szemben pedig, hogy elég egy gitárt fölkapni, néhány akkordot megtanulni ahhoz, hogy hallasd a hangod, a hangrögzítés és az elektronika sokkal radikálisabb hatásoknak bizonyultak.

## ii. Antizene

A zaj mint zenei alkotóelem történetének visszavezetése Luigi Russolo 1913-as manifesztumáig, A zajok művészetéig fontos, de félrevezető dolog lenne. A festő Russolo manifesztumát egy futurista zeneszerző, Balilla Pratella írásai inspirálták, aki a következőképpen fogalmaz A futurista zene technikai manifesztuma (1911) című írásában: „A zenének a tömeg, ipari komplexumok, vonatok, óceánjárók, csatahajóflották, autók és repülőgépek szellemét kell reprezentálnia. A zenei költemény számos központi témájához hozzá kell tenni a gép és az elektromosság győzedelmes világának témáit.” Pratella zenéje azonban sokkal konvencionálisabbnak bizonyult, mint gondolatai.

Az erjedési folyamat hamarabb megindult: jó néhány ismert klasszikus zeneszerző próbált meg kitörni az adott zenei tradíció kényszerzubbonyából. Ferruccio Busoni Egy új zeneesztétika vázlata (1907) című munkájában fölteszi a kérdést: „Melyik irányba tegyük meg a következő lépést? Az absztrakt hang, a korlátok nélküli technika és hanganyag felé.” (Busonit lenyűgözte Thaddeus Cahill trautionuma, és fölismerte az elektronikus zenében rejlő potenciált). Próféciáinak tartalmára valószínűleg nem döbbsen rá; az általa megjövendölt következő lépést már Schönberg, Ives és Cowell tették meg, akik 1907 és 1919 között egyre inkább az atonálisan disszonáns zene felé fordultak, és (Cowell esetében) a régi hangszereket új minőségükben kezdték használni. Busoni szavai persze sugallmazásul szolgálhattak olyan szerteágazó zenei világok szerzői számára is, mint Asmus Tietchens vagy Merzbow. Amikor a klasszikus zeneszerzők először engedték be a zajt világukba, nem tudták, miféle szellemet is szabadítanak föl.

A futuristák a művészi kifejezésben dominánsnak vélt klasszikus-romantikus beszédmódok ellen szálltak síkra. Szerintük a művészet minden ágában a nosztalgizálás és a misztikusan idilli múlt megfestése még mindig nem került le a napirendről. Ezzel szemben ők a művészettől elsősorban a dinamizmust, a jövőt és egy gép reszelős zörgéseit kérték számon szemben a nyugalommal, a múlttal és a romantika tiszta, szépséges hangáradataival.

Russolo hangszereit régen lerombolták, zenéjét pedig ritkán rekonstruálják, ám jelentősége elsősorban gondolataiban rejlik. A zajok művészete esztétikai alapvetéseivel jócskán megelőzte korát. Pierre Schaeffer és Pierre Henry Russolo emléke előtt áldozott a musique concrète-tal anélkül, hogy tudták volna, Russolo milyen zenét is írt valójában: kompozíciói csupán egyetlen felvételen maradtak fenn, és az is csak 1957-ben került elő.

Ha Busoni a zenét felszabadítani kívánó gondolatait tétova lépéseknek nevezzük, A zajok művészete ez első nagy ugrás. Russolo úgy véli: „A XIX. században a gépek fölfedezésével megszületett a Zaj. Mára a Zaj győzedelmeskedett, és átvette az uralmat az emberiség érzékei fölött... A zenei hang túlságosan behatárolt a maga hangszín-lehetőségeiben... Át kell törnünk ezeken a korlátokon a zajok végtelen tartománya felé... A Zaj összekeveredve, rendszertelenül bukkan elő az élet rendszertelen forgatagából, soha nem tárulkozik föl előttünk a maga teljességében, és mindig tartogat meglepetéseket.”

Russolo nem csupán a huszadik századi zene (korábban elképzelhetetlen dolgokról volt szó) bizonyos területeit fertőzte meg, hanem a zajban inherensen jelen lévő meglepetés, zavar fölismerésével a zajzene esztétikumának központi magját is körülrajzolta. Russolo manifesztuma természetesen számos konzervatív gondolatot is tartalmaz, például a zajok osztályozása kapcsán – ragaszkodott a hangmagasság szerinti kategorizáláshoz, ami több mint meglepő például a „robbanások” kategória esetében.

Russolo számos zajkeltő hangszert fabrikált specifikusan egy zaj előállítására, és saját bevallása szerint korai előadásai gyorsan egy zavarágásközel állapotba fulladtak, akárcsak a Cabaret Voltaire fölépései vagy Sztravinszkij Tavaszi áldozatának bemutatója. Később ugyanilyen reakciókkal szembeülhettek a Throbbing Gristle, a Cabaret Voltaire és a Whitehouse tagjai a közönség soraiból.

Az ipusztériális zenei előadókat azonban sosem jellemezte komolyabb zajelméleti érdeklődés,



nem elsősorban elméleti megfontolásokból nyúltak a zajokhoz. A legérdekesebb írás e témában valószínűleg Jacques Attali műve (*Zaj – a zene politikai gazdaságtana*). Attali véleménye szerint: „A zenehallgatás zajok hallgatása, annak fölismerése, hogy a zajok kisajátításában és ellenőrzésében a hatalom reflektálódik, lényegénél fogva átpolitizált... A totalitarianizmus elméletalkotói mind fölhívták rá a figyelmet, miért szükséges betiltani a szubverzív zajt; mert a kulturális autonómia igényének jele, a különbség, a marginalitás elősegítője: a tonalitás fenntartása, a melódia primátusa, az új beszédmódokkal, hangszerekkel vagy kódokkal szembeni bizalmatlanság, az abnormális elutasítása – ezek a vonások minden rezsím természetében föllelhetők.” Attali nézetei könnyedén leszerelik a zene és politika különállásáról szóló véleményeket; a politikum a dalszöveg és az előadásmód szintjei alatt is jelentkezik.

Attali zenetörténete a kapitalizmus történetének tükré, ami három részre tagolódik (durván: „primitív” rituális zene, partitúrák kora, rögzített zene). Kimutatja a kapcsolatot a partitúrák elterjedése és a technokrata, burzsoá társadalom fölemelkedése között, illetve a rögzített zene és a bomló osztálykeretek és árucikkek világa között. Attali vázolja egy lehetséges negyedik stáció összefüggéseit, amik szerinte szélesebb körű társadalmi és gazdasági változásokat konnotálnak. Ezen a szinten (amit Attali kissé ellentmondásosan kompozíciónak nevez) a zenészek újra nem csak árucikket és információcserére alkalmas szövegeket fognak előállítani, hanem újra előtérbe kerül a személyes örömszerzés igénye is. Másrészt ez a zene eltávolodik a zeneipar fő iránya szabta keretektől, ám mindennél fontosabb, hogy a zene újra fölfedezi magának a zaj és a harag kifejezési formáinak elemi igényét (John Cage-re és a free jazz-re utal, mint az új zenei kor alapeseteire).

Más zenei szakírók úgy vélik, a punk vagy a new wave jelezte először ezt a paradigmaváltást. „Számos együttes kezdte garázsbandaként bármiféle előképzettség nélkül, akik azzal a szándékkal toppantak be, hogy leleplezzék a kommersz rock piacilag támogatott merő képtelenségét a maguk zajos módján. Egy agresszívan egyszerű szintaktikai modellen belül szólaltak meg, ám legjobb pillanataikban éppen ezáltal közvetítik leghatásosabban a társadalmi-zenei tiltakozásukból fakadó nyers energiákat.” A gond az, hogy az ipusztériális zene figyelmen kívül hagyása ebben a kontextusban egy akadémiai szűklátókörűségre utal, ami talán történetünk megéneklése szempontjából aligha kívánatos. Az ipusztériális zene valószínűleg jobban illik az Attali által vázolt struktúrába, hiszen mindig is kifejezte azon szándékát, hogy megtörje a reakciós zenei trendek uralmát.

Ennélfogva legfőbb célja az elfogadott zenei értékek és szabályok félresöpörése volt, bizonyos konvencionális fogalmak és ízlések ellehetetlenítése azzal, hogy örömeit a végletesen rútban kereste; fontos tendenciák ezek a modern zenében, válasz a növekvő politikai befolyásra mind esztétikai, mind pedig produkciós értelemben. John Cage mindezeket belátva céljaul a saját zenéje fölötti ellenőrzés minimalizálását tűzte ki; Brian Eno nem engedte ki ennyire kezéből az irányítást, ám ő politikai értelemben is radikális próbált lenni, hiszen egy olyan zene kikísérletezésén fáradozott, amelyik a hallgatói odakoncentrálás legkülönfélébb szintjein is működik, amelyik fölkinálja ön magát egyfajta vizsgálódás tárgyaként, viszont nem valami vezérfonal mentén. A szabad improvizatív zene úttörőinek, mint Evan Parker vagy az AMM, politikai üzenete magában az önszerveződés szintjében rejlik, hogy miképpen hozzák létre a hangot, visszaszorítják az egyént a spontán, a játékos, a kooperatív hang érdekében.

Az improvizatív zene történészei aligha idézik meg elsőként a Throbbing Gristle szellemét, ám ők, a rockzenekarok döntő többségével szemben, jócskán az improvizációra építettek. Rajongóik pontosan ezért tartják sokra a föllépéseik tucatjain rögzített hanganyagait. Peter Christopherson szerint: „Többnyire spontán módon születtek a számok, se próba, se előkészületek, leszámítva Chris [Carter] saját készítésű ritmusalapjait és a fölvetett témákkal kapcsolatos vitákat, amik szövegalapul szolgálhattak Gen számára... Nem igazán tudtuk, mi is fog történni egy performansz vagy egy rögzítés alatt, és mindannyian aszerint döntöttünk, mit adunk be a közönsze, hogy mi történt az adott pillanatban.” Ismerve a TG tagjait, az ember estleg élhet a gyanúperrel, Christopherson egy



idealizált képet fest le, ám nyilvánvalóan az improvizációnak központi szerep jutott a TG és más együttesek zenéjében, ellentétben a rock szcénával.

Egy kevésbé átpolitizált értelmezése az ipusztúriális zenében központi szerepet játszó zajnak Simon Reynolds rockkritikus tollából származik (erősen Roland Barthes és Jean Baudrillard posztmodern filozófusok gondolataira hagyatkozik). Reynolds zajértelmezése annak felbomlasztó, mámorító erejét hangsúlyozza: „A zaj akkor lép előtérbe, amikor a nyelv csütörtököt mond. A zaj a szavakon túli állapot, amikor énünk struktúrája forog veszélyben. A zaj gyönyöre abban rejlik, hogy az eksztázis a jelentés és az identitás efeledése.”

Masszív zajelemek az ipusztúriális zene előtt is akadtak a zenében, ám egészen más szerepet töltöttek be. Russolo gépezetei ma már egyszerű hangeffekt masináknak tünnek, az enyhe fajtából. Edgar Varèse, John Cage „a zaj atyja”-ként méltatta, kompozíciói csak a klasszikus zenei hagyomány felől nézve tünnek radikálisnak. Iannis Xenakis, Krysztóf Penderecki és Ligeti György fölfedezték a mikrotonalitás birodalmát, és olyan háttorzongató zenei effekteket hoztak létre, amik ma is rendkívüli erővel hatnak, ám textúráik aligha tekinthetők zajnak.

A XX. század első hatvan évének avant-gárdistái közül csupán John Cage tudott előhozakodni olyan zenei alkotásokkal, amit még a Gerogerigegege rajongói is nehezen hallgatnának végig. A preparált zongorára írott darabjain túl, ahol a zongorahúrok közé következtelenül beszorított tárgyak a kakofónia felé mozdították el a művet, elektronikus szerzeményei közvetítették a leg-egészségesebb adagnyi nyers, kellemetlen tartalmú zajadagot. Cage kitartása a véletlen mellett (pl. míg egyesek a hangok előállításával foglalatokodtak, mások a hangerőszabályzót kezelték, mindenki egy véletlenszerűen meghatározott időzítés szerint) biztosította számára zenéje kaotikus, előre megjósolhatatlan természetét. A Cartridge Music című munkában, ahol a hang elsősorban egy lemezjátszó hangszedőjének dörsölgetésével (különféle tárgyak és felületek) keletkezik, rendkívül kemény, érdes hangzás jön létre, egy sokkoló, szigorú textúra.

1937-ben Cage a következőket írta: „Bárhon is vagyunk, többnyire zajokat hallunk... Legyen az egy ötven mérföldes sebességgel elhaladó teherautó, vagy két rádióállomás közötti zúgás, a zaj lenyűgöz bennünket... Szeretném begyűjteni és hatalmamba keríteni ezeket a hangokat, fölhasználni őket, de nem mint effekteket, hanem mint hangszereket.” Cage mind Russolo, mind pedig Henry Cowell gondolatait fontos előzményeknek tartotta, és a mindennapok zajaival, mint zenei alkotóelemekkel kapcsolatos kommentárja előlegezte a musique concrete világát. *Third Construction* és más munkái hagyományos és „talált” ütőhangszerekre épülnek, mintául szolgáltak a későbbi ipusztúriális zenészek számára. A futuristákkal ellentétben Cage azonban nem mutatott érdeklődést a modern technológia egyszerű zenei visszatükrözése iránt, neki a teljes hang-tartomány kellett.

Ha elég mélyre ás az ember, könnyen talál más példákat, a fehér zaj például ugyanúgy az új technológia mellékterméke, mint a purizmus. Még 1973-ban is John Oswald zeneszerző olyan zajkompozíciókat írt, amik szeinte megkülönböztethetetlenek a posztipusztúriális szerzeményektől.

A klasszikus világ berkein kívülről érkezett a legfontosabb inspiráció. A Velvet Underground első, 1967-es lemezével a rock fordulópontjához érkezett. És itt nem csupán az avantgarde tradíció elemeinek beemeléséről van szó (elsősorban John Cale műveltségének köszönhetően – La Monte Young nyomán), hanem az addigi rocktörténet egyik legelidegenedettebb, ellenséges attitűdjéről. Ha művészeti háttérük (ld. Andy Warhol) és a szexuális devianciák iránti érdeklődésük (*Venus in Furs*, *Sister Ray*) visszhangra lelt az első ipusztúriális generációban, az aligha meglepő.

A szövegíró-énekes, Lou Reed Velvet utáni karrierje kevésbé releváns, mégis 1975-ös dupla albuma, a *Metal Machine Music* fontos mérföldkő. Legtöbb rajongója megett a „szerződésbéli kényszer” történetet; a lemez sikeresen fölbőszítette az RCA fejeseit. Kevesen vették komolyan: a többség hallgathatatlan zajnak vélte. Maga Reed is kétértelműen fogalmazott vele kapcsolatban. Néha megerősítette a fölbőszítési történetet, máskor viszont úgy fogalmazott, komoly munkáról volt szó. Ám nem nehéz belátni, a *Metal Machine Music* a posztipusztúriális zaj egyik fontos



előzménye, négy lemezoldalnyi bugyborékoló, kaparós, szünet nélküli feedback. Reed valószínűleg komolyan vette korábbi társa, Cale hozzáállását. Mindenesetre még ma is frissítőleg hat a két évtizednyi ipusztúriális és no-wave döngetés fényében.

A zaj felé forduló (legyen szó akár a hagyományos textúrák túlhaladásáról vagy a rockos gitározás melléktermékéről) zenék további fejlődése szempontjából az ipusztúriális zenei forradalom jelentette a kiutat, viszont jelentős epizód volt a Metal Machine Music és olyan előadók tanulságtétele, mint Cage vagy az AMM, akik azt bizonyították, teljesen szokatlan alapanyagból is építkezhetnek zenészek. Számos zenész ruccant át az extrém zaj területére; a Non, a Controlled Bleeding vagy a New Blockaders mellett Japánban a műfaj rendkívül színes tárháza mutatkozik, említhetjük a Merzbow-t, a Gerogerigeget, a Hanatarasht és másokat. Különböző motívumok jellemzik őket; intenzív tapasztalatok, megvetés, kamaszos szórakozás.

Simon Reynolds szerint a zajzenék extrém témaválasztásainak okai a következők: „A legtöbb zene tudatküszöb alatti üzenete az, hogy az univerzum lényegénél fogva jóindulatú hely, szomorú és tragikus tartalma ellenére minden föloldódik egy magasabb szintű harmóniában. A zaj ezzel a világnézettel száll szembe. Ezért bombáznak a műfaj szereplői minket szüntelenül antihumanista témákkal – abjekció, szenvedélyek, traumák, atrocitások, birtoklási vágy...”

Noha megpróbálja körülírni a zajban rejlő masszív fölforgató potenciált, ami nem a külső ellenség életére tör, hanem a belső mentális, hatalmi struktúrák leépítésére törekszik, Reynolds azért belátja, zaj és elmélet nehezen összeférő fogalmak. A zaj nem válaszol, ha értelméről kérdezik, nem szolgál szimpla magyarázatokkal, és gyakran a maga egyszerű létezésében csupán mély és értelmetlen.

A társadalomra adott válaszként a zaj az ipusztúriális zene céljainak apoteózisa. A Throbbing Gristle és a Cabaret Voltaire meglehet, a posztipusztúriális társadalom arctalan anonimitását tükrözték vissza a maguk szürkés, szürkére festett ritmusaival, de a bennük dübörgő zaj mélyén a harag munkált, saját elidegenedetséjük és kitaszítottságuk fölismerése. Egy olyan társadalomban, ahol az emberek átmennek az út túloldalára, amikor valami erőszakos eset történik, és nem félelemből (a televízió hiperrealitása ezt az érzelmet fölszámolja), hanem a kimaradás szándékától hajtva, ahol a szabad tettet meghatározó erők egyre inkább szétfolynak, egyre megengedőbbek, az értelemadás gesztusai agonizálnak, nyilvánvalónak tűnik az erre adott zenei válasz; néma üvöltés, kíméletlen, a feledés felé néző kiégés.

A korai avantgarde a hatalom akarásának nyűgei elől menekült – Jacques Attali ide lyukad ki a komponált zene kapcsán; az ipusztúriális zene adekvát válaszokat keresett egy posztkollaptoid állapotban leledző társadalom kihívásaival szemben, amelyik társadalom még nem döbbsent rá önnön kiüresedett központi magjára. Az ipusztúriális zenében Russolo *mozgásba lendülő ereje* végül is rádöbbsent saját igazi lehetőségeire.

*Domokos Tamás fordítása*





FK.269.§./1/ bek.  
1/, /2/ bek.s./ pont, Btk.20.§./2/ bek., Btk.20.§./1/ bek.d./pont, Btk.111.§./1/ és 1/ bek., Btk.77.§./1/ bek.s./ pont, Be.217.§./1/ és 1/ bek.

fk. [redacted] vádlott tekintetében: Btk.73.§./2/ Btk.211.§./1/, /2/ bek.s./ pont, Btk.269.§./1/ bek. pont, /3/ bek.1.ford., 2 rb. Btk.269.§./1/ bek. d./ Btk.111.§./1/ és /3/ bek., Btk.99.§./1/ bek., Btk. 1/ bek.s./ pont, Be.217.§./1/ bek., Be.221.§./1/ bek.

[redacted] vádlott tekintetében: Btk. 271.§./1/, Be.20.§./2/ bek., Btk.16.§., Btk.117.§./1/ /2/ bek., Btk. 9.§., Btk.77.§./1/ bek.s./ pont, Ev.tvr.96.§. és 97.§. / bek., Be.214/A.§./1/ és /3/ bek., Be.221.§./1/ bek.

I.r.Pk. [redacted] vádlott tekintetében: Btk.271.§./1/ 2/ bek., Btk.20.§./2/ bek., Btk.170.§./2/ bek., Btk.20.§./2/ bek., Btk.16.§., Btk.111.§./1/ és /3/ bek., Btk.89.§./1/ és /3/ bek., Btk.119.§., Be.217.§./1/ bek., Be.221.§./1/ bek.

VII.r. fk. [redacted] vádlott tekintetében: Btk.271.§./1/, /2/ bek.s./ pont, Btk.20.§./2/ bek., Btk.170.§./2/ bek., Btk.20.§./2/ bek., Btk.16.§., Btk.117.§./1/ /2/ bek. Btk.119.§., Btk.77.§./1/ bek.s./ pont, Ev.tvr. 96.§. és 97.§./3/ bek., Be.214/A.§./1/ és /3/ bek., Be.221.§./1/ bek.

S z e s

[redacted] sk [redacted]  
a tanács elnöke úlnök

Az ítélet mindegyik vádlott napján jogerős és fel nem f

S z e s z d, 1983. február

[redacted] sk  
a tanács elnöke



ak ülnek  
ben 1983. február 4.  
részében végrehajt-  
án

A kiadmány hitelesül:  
főelődő

# Anarchia az Egyesült Sivárságban

Emlékképek, dokumentumok Szeged  
1980-as és 1990-es évtizedbeli rocktörténetéből





*Köszönet Gallai Ferencnek, Hunyadi Zsoltnak,  
Walla Istvánnak, Ács Györgynek  
és Ács Oszkárnak a hiteles dokumentálást lehetővé tevő  
önzetlen segítségükért, közreműködésükért*

## Pol Pot meggyétől a Rainbow Gatheringig

(Domokos Tamás beszélgetése a CPg együttes tagjaival, *Hökkentő*, 1999. december)

Az 1977-ben alakult CPg 1980-ban tűnt föl a szegedi életben, s azonnal magára irányította a hatalom figyelmét. Történetünk elsősorban az 1984-ben politikaiként bebörtönzött tagok kálváriájáról szól.

*1980. január 20-án a szegedi Rock Klubban tartottátok első koncerteteket kilencven százalékban csöves közönség előtt, akik rockot hallgattak.*

**Zemkó Zoltán (Rati):** Maga a fogalom, hogy punk már benne volt a köztudatban, de „ruhailag”, külsőségeiben még nem fejeződött ki.

**Benkő Zoltán (Güzü):** Akkor volt még igazán őszinte... de az is igaz, hogy eleinte még nem haragudtunk senkire, nem volt még „hosszú hajú gyerekek, mi a fasz van veletek”.

*Milyen közegből érkezett a zenekar és a köréje szerveződő hallgatóság?*

**Zemkó Zoltán (Rati):** A Dugonics térről... suli után egyből a Dugó térre mentünk ismerkedni, elverni az időt, vagy a Kárász utcán le-föl egész nap, majd tíz körül haza. Egyszerű kamaszkori mozgásnak neveznék csupán.

**Benkő Zoltán (Güzü):** Emlékszem, második voltam a Dériben, amikor kitaláltam: döntenem kell, mi leszek, csöves, digó vagy popper. Tulajdonképpen ezek közül lehetett választani. El is mentem néhányszor diszkóba anyám hálóingében, bokáig érő, hófehér hálóingben, persze mindenki kiröhögött.

*A zenekar hamar – az első koncert után – radikalizálódott.*

**Közösen:** Piszkálni kezdték minket, KISZ vizsgálat stb., mivel nagyon be voltak szarva. Bárki, aki föllépett, s nem azt mondta, ami elő volt írva, vagy le volt pecsételve, attól azonnal befostak. Zavaró volt, ha a szám szólt valamiről, nem csak a szerelemről.

*Mit eredményezett a vizsgálat?*

**Benkő Zoltán (Güzü):** Kirúgtak az iskolából. Rá kellett döbbernünk: jó, itt nem azt mondhatod, amit akarsz. Én például konkrétan elhittem, amit mondtak: Magyarországon szabadság van, nekem van valami mondanivalóm erről és erről ebben a társadalmi körben, akkor azt lenyomjuk, meghallgatnak, esetleg értékelik, ehelyett...

**Rati:** Utólagosan azt kell mondjam, iszonyatosan megijedt a hatalom, de nem tudom, mitől. Szerintem sokkal többet láttak bele, persze a rockzenét eleve nem is értették.

*Azokat azért elfogadták, akik hajlandók voltak a Hungaroton füttyszavára táncolni.*

**Közösen:** A reprezentációra adtak, de aki ettől eltért...



*Visszatérve az utcához: tehát semmiféle elkeseredettség, agresszív elutasítás a fennállóval szemben nem jellemzett benneteket 14-15 évesen. És az unalom?*

**Közösen:** Attól függ, mit értesz alatta. Kint voltunk egy jó társasággal a téren, nem is szerettünk kocsimba járni, csak az utcán kevertünk. Nem tetszett egy helyben ülni, hülyéskedtünk a Kárász utcán: köpködtünk, állandóan odahugyoztunk, ordibáltunk, összegyűjtöttük a csulát a kirakatokra köptünk, próbáltunk kiakasztani („nyomtuk az igét”) minél több embert.

*A második koncert is Szegeden volt, gondolom komolyabb rendőri jelenléttel.*

**Haska Béla:** Nem, az állandó volt a városban a csövesekkel szemben.

**Benkő Zoltán (Güzü):** Egy október 23-án bevittek, s azt mondták, én előző nap egy társaságban azt javasoltam, hogy 23-án le kéne menni a moziba s gyújtani egy gyertyát a sötétben, de csak viccből beszéltük ezt, baromkodtunk, el is felejtettem. Másnap, miután bevittek, több órán át ütlegettek, majd egyedül hagytak egy szobában „önvallomást” tenni. Nem tudtam, hogy mi az istent akarnak. Végül bejött valaki, s azt mondta: kész, vége, be van vallva, én is mondjam meg a gyertyát. Micsoda?! Ja, tegnap. Persze, mondtam ilyet, és akkor mi van? Nem csináltuk meg. Leírtam, aztán elengedtek. Kurva elégedettek voltak, hogy bevallottam.

*Azután jött az ifjúságvédelem KISZ vonalon.*

**Közösen:** Egy cikksorozat formájában Tanács István tollából... volt egy találkozó, vitaműsor (azt hiszem, a Dériben), ahová elmentünk barátnőstől, s fölolvastuk a szövegeinket. A csövesekről volt szó, de a CPg-n keresztül: miért gyülekezünk a Dugonicson, miért vagyunk ott, miért hosszú a hajunk. Erre azt válaszoltuk, mi nem csövesek, punkok vagyunk. Arra a kérdésre, hogy mit gondolunk a világról, válaszul fölolvastuk a szövegeinket, erre ők a KISZ KB nyilatkozatát (mi a probléma most Magyarországon).

*A politika tehát az életetekbe kívülről érkezett, s a zenétek rögtön ellene fordult. És a rock and roll? Annak a svindlisége nem motivált benneteket?*

**Közösen:** Nem nagyon szeretttük a rockzenekarokat.

**Benkő Zoltán (Güzü):** Én P. Mobilra azért eljártam. Ricsére is, de ezeket a zenekarokat Szegeden nem is engedték játszani. Később ezektől is elszoktam. Az öreg csövesekkel gyorsan ellenséges lett a hangulat, soha nem is voltunk egy társaság. Az Edda nekik se jött be, inkább a nyugati dolgok: Deep Purple stb. Esetleg az első generációs hazai rock. A másodikat már utálták, mivel végképp ötletelen volt.

*S a CPg? Híján voltatok a zenei ötleteknek?*

**Haska Béla & Zemkő Zoltán (Rati):** Nagy koppintás volt, akár minden egyéb.

*Ennyire provokatívan, agresszíven a rendszer ellen senki nem szólalt föl korábban Magyarországon 18 évesen.*

**Közösen:** Körülbelül egyszerre indult a Razzia, a CPg, a Daganat, az ország különböző pontjain: ez a politikus, agresszív zene.

**Benkő Zoltán (Güzü):** Én például 1980-ban meg voltam győződve arról, hogy Magyarországnak kb. öt éve van, aztán a ruszlik tagállamot csinálnak belőle.

**Zemkő Zoltán (Rati):** Engem meg a blokk fölbomlása sokkolt. Azt hittem, rohad-rohad, de úgy 50-100 éve még biztosan van tartalékban, az én életemben nem lesz változás, vagy csak minimális.

*Az együttes 1982-ben volt a „csúcson”.*

**Közösen:** Nem sok koncert volt. Szegeden eleve nem játszhattunk, csak a környező falvakban, mivel ekkor már megvolt az első izgatási ügy. Volt egy jó koncert Pesten, a Közgázon.

**Haska Béla:** 1982 októberében felköltöztünk Pestre Nagy Zoltán (Kutyás), Güzü meg én, csak Varga Zoltán (Takony) maradt Szegeden. Sashalmon laktunk albérletben.

**Benkő Zoltán (Güzü):** Levágattam a taréjomat, kopasz lettem.

*Munkát kerestetek?*

**Haska Béla:** (gúnyosan) Azt, nagyon kerestünk (KMK stb.). Végül elmentünk utcasöpörnek (250 Ft/nap).

*Zene?*

**Benkő Zoltán (Güzü) és Haska Béla:** Ott próbáltunk a lakásban. A főbérlő öregasszony néha kiakadt, de azért állta a sarat, mert mi is (fűtés nem volt, fürdeni nem lehetett). Pesten azért szabadabb volt a légkör (10-20 punk/ kerület).

*S 1983-ban Pestre nyúltak utánatok?*

**Benkő Zoltán (Güzü):** Fölkérték az anyagainkat. Először köztörvényesként akartak elmeszelni, az nem ment, aztán jött a politikai ügy. Végül 7 hónap előzetes után következett az első fokú tárgyalás. Föllebbeztünk, másodfokig szabadon engedtek minket. Fél év múlva jött az is. Takony megúszta (fiatalkorúság, védtük a vallomásban, szülei megijedtek, s erős ügyvédet fogadtak neki Dr. Bárándy személyében), de minket berántottak (Haskát és Kutyást a politikai helyett még 10 hónapra ítélték garázdaság és súlyos testi sértés miatt: egy buszjáraton beléjük kötöttek a külsejük miatt, mire verekedés tört ki). Kutyás egyből be is vonult.

**Haska Béla:** Én 3 napra rá tévedtem be a Csillagba, 2 hét múlva pedig Pestre kerültünk.

*S te bujkálni kezdteél?*

**Benkő Zoltán (Güzü):** Igen, Pesten. Arra számítottam, hogy amnesia lesz, de végül az a politikaiakra nem vonatkozott, így rám sem. Akkor kellett volna lecsúszni innen. Egy Nagy Jenő nevű szamizdatosnál laktam a Római parton, aki egész nap gyártotta a nyomdájában az anyagot. Nem is buktam volna le nála (nem is kerestek), de egy koncerten a Belvárosi Klubban meglátott egy besúgó, s azonnal szólt a rendőrségnek. Tíz perc múlva megérkezett a rohamcsoporthoz, elállták az ajtót. Elkaptak, fölvittek, de az autójukkal olyan közel álltak meg a bejáratához, hogy nem tudtam beszállni, meg kellett kerülnöm a járművet. Ekkor eltűntem, zavargásztak le-föl a belvárosban. Hülye voltam (vagy nem elég edzett), tovább kellett volna futnom, de leálltam s rossz helyre bújtam el. Elkaptak, s Imre Gáborhoz kerültem. Ő foglalkozott Pesten a punkokkal.

**Haska Béla:** Hamarosan találkoztunk a Gyorskocsiban, kartonunkon a piros pé betű, ami szigorított bánásmódot és felügyeletet jelentett.

**Benkő Zoltán (Güzü):** Aztán Kőbányára kerültem, köztörvényesek közé.



*A sitt jelentette az együttes végét.*

**Haska Béla:** 1985-ben szabadultunk, akkor már működött a 88-as csoport.

**Benkő Zoltán (Güzü):** Én a szabadulás után 3 hónappal megkaptam a behívót. Csináltam egy kamu öngyilkossági kísérletet: 1 hónap pszichiátria. (Összeszurkáltam a vénáimat, mintha anyagos lennék, fölötöttem magam egy fára látszatra, a barátaim megrángatták a nyakamon a kötelet, hogy véraláfutásokat „gyártsunk”.) Kaptam fél év halasztást, azalatt hamisítottam útlevelet egy haverom adataival, majd kilibbentem Ausztriába. Még aznap találkoztam egy lakásban Macival és Árvaival (ők hamarabb kijutottak). Épp főztek. Hamarosan megérkezett a barátnőm is, kimentünk Németországba, de ott se volt jobb. Visszamentünk jelentkezni a lágerba, mintha most léptünk volna le Magyarországról. Másfél év múlva kaptunk menekültvizumot New Yorkba.

*Akadnak kilátások?*

**Benkő Zoltán (Güzü):** Nem sok. Bevittek Manhattanbe. Egy segélyszervezet (4-5 volt), az International Rescue Committee adott pénzt külvárosi lakást bérelni. Küldözgettek munkahelyekre, végül biciklis pizzahordó és mosogató lettem. Onnan egy késés miatt kirúgtak, a barátnőmmel is összeveszttem. Csavarogni kezdtem: Kalifornia és vissza New Yorkba. Végül egy punkok által foglalt házba kerültem 5 évre. Nem dolgoztam. Kajánk és berendezésünk (éppen csak megfelelő) volt. Néha koncerteztünk is, de többnyire csavarogtam, gondolkodtam. Összeálltam a Rainbow Gathering tagjaival (nemzeti parkról parkra járnak, 2 hetente váltanak helyet; télen Florida, nyáron Colorado), a 27 főből 5 magyar volt. 1991-ben Görögországban találkoztam anyámmal, majd 1993-ban a rehabilitálás után hazajöttem (útlevélhamisítás miatt 20 hónap börtön fenyegetett). Nem éreztem jól magam kint, nem tudtam fölocsúdni a kikerülés okozta kulturális sokkból. Igaz, hazatérésem után se találtam a helyem kb. 1 évig.



**Benkő Zoltán Güzü (Cpg) 1983**



**Kocsis Tibor Bőr (CPg, 88-as csoport) 1985**



**Gallai Ferenc Boy**  
(CPg, Nagyfröccs, Zártosztály,  
Boy And The Boy) 1982



**Nagy Zoltán Kutyás (CPg,**  
**Boldog Idő) 1983**



**Varga Zoltán Takony (Cpg,**  
**88, Variola) 1983**



**CPg (Benkő Zoltán Güzü, Nagy Zoltán Kutyás,**  
**Haska Béla) 1982**



**Haska Béla (CPg) 1983**





**CPg koncert** (Benkő Zoltán Güzü, Haska Béla, Nagy Zoltán Kuttyás, Varga Zoltán Takony) 1983



**Fátyol István Főnök** (CPg) 1996



**88-as csoport** (Nagy Gyula, Kocsis Tibor Bör, Zemkó Zoltán Rati, Tátrai János Tató) 1985

SZEGEDI JÁRÁSBÍRÓSÁG

4.Fk.1856/1981/2.

A NEPKÖZTARSASAG NEVEBEN !

A Szegedi Járásbíróság mint fiatalokorak bírósága Szegeden, 1981. október 28. napján megtartott nyilvános tárgyalás alapján meghozta és kihirdette az alábbi

V E G Z E S T :

Az 1981. október 23. napja óta őrizetben levő

I.r.Fk. [REDACTED] - [REDACTED]

II.r.Fk. [REDACTED] - [REDACTED]

III.r.Fk. [REDACTED] - [REDACTED]

IV.r.Fk. [REDACTED] - [REDACTED]

e l k ö v e t t é k : a közösség megsértésének büntettét.

Ezért a járásbíróság - mindegyik vádlottat - 1-1 /egy-egy/ évre p r ó b á r a b o c s á t j a .

A próbaidő alatt - mindegyik vádlott - pártfogó felügyelet alatt áll.

Az eljárás során a vádlottaktól lefoglalt, s a Szegedi Bírósági Gazdasági Hivatalnál Bjk.151/1981. 1-24.tétel alatt kezelt bűnjeleket e l k o b o z z a .

Kötelezi a vádlottakat egyenként 20,-/husz/ forint eddig felmerült, és mindegyik vádlottat a jövőben esetleg felmerülő büntetői költség - külön felhívásra való megfizetésére, az állam részére.



## I N D O K O L A S :

A vádlottak közül II.r.Fk. [redacted] vádlott szakközépiskolai tanuló, a többi vádlott szakmunkástanuló. Mindannyian munkásszülők gyermekei, rendezett családi körülmények között élnek, általános magatartásuk ellen eddig különösebb kifogás nem merült fel.

A vádlottak 1981. október 22-én este felé Szegeden, a Dugonics téri szökőkútnál találkoztak. II.r.Fk. [redacted] vádlott kivételével előzőleg mindannyian szeszes italt fogyasztottak, hárman megittak 7 deciliter vermetot.

Mind a négy vádlott a "PUNK" zenei stílus és magatartás rajongója és ennek az irányzatnak, valamint a hozzájuk hasonló zenekarok népszerűsítésére Szegeden a belváros különböző épületeinek falára feliratokat írtak.

Amikor a Dugonics téri szökőkúttól a Kárász utca felé haladtak, a Gulácsy terem falára II.r.Fk. [redacted] vádlott "SS" jelzést írt fel krétával és ennek láttán III.r.Fk. [redacted] vádlott is ugyanezt az "SS"-jelzést írta fel a Képcsarnok kirakátüvegére. Ezt követően mind a négy vádlott tovább haladt a Kőlcsey utcába, ahol a Hanglőmez bolt kirakátüvegére I.r.Fk. [redacted] vádlott "56.X.23." és "56." számokat írta fel. Ezenkívül ugyanez a vádlott a Kőlcsey utca és a Kárász utca sarkán levő műszaki villamossági üzlet kirakátüvegére ugyancsak "SS" jelzést írt.

A feliratok eszközlése alkalmával mind a négy vádlott együtt volt, a feliratok jelentőségével, legalább is nagyvonalakban, mindegyik vádlott tisztában volt.

IV.r.Fk. [redacted] ilyen szövegeket az épületek falára, illetőleg kirakátüvegekre nem írt ugyan, de mindvégig jelen volt és a társai cselekményével egyetértett, azt megakadályozni nem igyekezett.

A tényállás alapján a bíróság által alkalmazott jogszabályok mindegyik vádlott tekintetében:

Btk.269.§ /1/ bek. d/pont, /3/ bek. I.ford., Btk.117.§ /1/-/2/ bek., Btk.119.§, Btk. 77.§ /1/ bek. a./pont, Be. 214/A. § /1/ és /3/ bek., Be. 221. § /1/ bekezdése.

S z e g e d, 1981. október 28.

[redacted] sk. [redacted] sk. [redacted] sk.  
a tanács elnöke ülnök ülnök

A végzés mindegyik vádlott tekintetében 1981. október 28.napján jogerős és végrehajtható.

Szeged, 1981. október hó 30.

[redacted] sk.  
a tanács elnöke

4.fk.1/1983/8.

A N É P K Ö Z T Á R S Á S Á G N E V É B E N !

A Szegedi Járásbíróság mint fiatalkorúak bírósága Szegeden 1983. február 1., 3. és 4. napján megtartott nyilvános tárgyalás alapján meghozta az alábbi

I T É L E T E T

Az 1982. november 22. napja óta előzetes fogvatartásban lévő

I.r. fk. [REDACTED]

b ü n ö s

- 1./ társfelfüggettségben elkövetett garázdaság büntetéseben,
- 2./ társfelfüggettségben elkövetett súlyos testi sértés büntetéseben kísérletében,
- 3./ közösség megsértésének vádjában.

II.r. [REDACTED]

b ü n ö s

- 1./ társfelfüggettségben elkövetett garázdaság büntetéseben,
- 2./ társfelfüggettségben elkövetett súlyos testi sértés büntetéseben kísérletében.

III.r. fk. [REDACTED] és IV.r. fk. [REDACTED] vádlottak tekintetében a Szegedi Járásbíróság 1981. október 28. napján jogerőre emelkedett 4.fk.1856/1981/2.sz. végzésével alkalmazott próbára bocsátást megszünteti,

III.r. fk. [REDACTED]

b ü n ö s



4.Fk.1/1983/8.

badságvesztésébe az 1982. november 22-től 1983. február 4-ig előzetes fogvatartásban töltött időt.

V.r. fk. [redacted], VII.r. fk. [redacted], VIII.r. fk. [redacted], IX.r. fk. [redacted], X.r. fk. [redacted] és XI.r. fk. [redacted] vádlottakat

1 - 1 /egy-egy/ évre próbára bocsátja.

A próbaidő alatt mindegyik vádlott pártfogó felügyelet alatt áll.

E vádlottak számára külön magatartási szabályként előírja: nyáron 21 órától, télen 20 órától tartózkodjanak otthon, az iskolai rendtartás szabályait, illetve munkahelyen a munkafegyelem szabályait tartásuk be.

Az eljárás során lefoglalt és a Szegedi Bírósági Gazdasági Hivatalnál Bjk.1/1983. és Bjk.161/1982. szám alatt kezelt bűnjeleket elköbozza.

Kötelezi II.r. [redacted] vádlottat 440 /Négy száznegyven/ forint,

VI.r. fk. [redacted] vádlottat 400 /Négy száz/ forint,

VII.r. fk. [redacted] vádlottat 440 /Négy száznegyven/ Ft,

VIII.r. fk. [redacted] vádlottat 40 /Negyven/ forint,

IX.r. fk. [redacted] vádlottat 400 /Négy száz/ forint, és

XI.r.fk. [redacted] vádlottat 40 /Negyven/ forint eddig felmerült,

s mindegyik vádlottat a jövőben esetleg felmerülő bünygi költség külön felhívásra való megfizetésére az állam részére.

## INDOKOLÁS

I.r. fk. [redacted] vádlott elvált szülők gyermeke, anyja műszerész, életközösségben él. Ketten vannak testvérek. A vádlott az általános iskolát elvégezte, szakmunkás képzőbe iratkozott, majd kimaradt, legutóbb képesítés nélküli bolti eladóként dolgozott havi 2.800 Ft keresettel. Garázdaság szabálysértése miatt a szegedi Városi Járási Rendőrkapitányság 20 napi elzárással büntette, amit 1982. november 18-án töltött ki.

II.r. [redacted] vádlott az általános iskolát elvégezte, betanított festőként dolgozott a Szegedi Paprikafeldolgozó vállalatnál havi kb 2.500 Ft átlag keresettel. Nőtlen, gyermektelen.

4.Fk.1/1983/8.

III.r. fk. [redacted] apja segéd munkás, anyja nyugdíjas, egy idősebb testvére van. A vádlott az általános iskolát elvégezte, majd szakmunkás képzőbe iratkozott, onnan kimaradt, legutóbb a Szegedi 1.sz. Kórházban segéd munkásként dolgozott havi kb 3.000 Ft keresettel. A Szegedi Járásbíróság az 1981. október 28. napján jogerőre emelkedett 4.Fk.1856/1981/2.sz. végzésével közösség megsértésének büntette miatt 1 évre próbára bocsátotta, a próbára bocsátás 1982. október 28. napján telt volna le.

IV.r. fk. [redacted] vádlott elvált szülők egyedüli gyermeke, apja gépkezelő, anyja akinek eltartásában él titkárnő. E vádlott az általános iskola elvégzése után kétszer próbálkozott a Bebrics Lajos Szakközépiskolával, mind a kétszer otthagyta, jelenleg a Rózsa Ferenc Szakközépiskola I. éves tanulója. E vádlottat a III.r. fk. [redacted] vádlottal azonosan a Szegedi Járásbíróság közösség megsértésének büntette miatt a fent hivatkozott végzésével 1 évre próbára bocsátotta. A próbára bocsátás az ő tekintetében is 1982. október 28. napján telt volna le.

V.r. fk. [redacted] vádlott szülei elváltak, anyja újabb házasságot kötött. Nevelőapja autószerelő, az anyja a vendéglátó vállalatnál dolgozik. Testvére nincs. A vádlott az általános iskolát elvégezte, jelenleg II. éves karosszéria lakatos ipari tanuló.

VI.r. fk. [redacted] vádlott szülei ugyancsak különváltak, élnek, apja lakatos, anyja a vendéglátó vállalatnál eladó. A fiatalkoru az anyja eltartásában él, jelenleg II. éves villanszerelő ipari tanuló. Testvére nincs.

VII.r. fk. [redacted] vádlott munkás szülők gyermeke, apja fuvaros az olajbányaszatban, anyja konyhai alkalmazott. Ketten vannak testvérek. A vádlott az általános iskolát elvégezte, szakmunkás képzőbe iratkozott, de onnan kimaradt, jelenleg a József Attila Tudományi Egyetemen segéd munkásként szerződéses munkaviszonyban van, havi 2.200 Ft átlag keresettel.

VIII.r. fk. [redacted] vádlott elvált szülők gyermeke, de a szülők együtt élnek. Az apa üzemmérnök, az anyja a SZOTE Számítástechnikai Intézetében programozó. Ketten vannak testvérek. A vádlott az általános iskolát elvégezte, jelenleg a Bebrics Lajos Vasutforgalmi Szakközépiskola II. éves vezető- és távközlési műszerész tanulója.

IX.r. fk. [redacted] vádlott apja villanszerelő, az anyja a ruhagyárban dolgozik. Ketten vannak testvérek. A vádlott jelenleg II. éves karosszéria lakatos ipari tanuló.



4.Fk.1/1983/8.

X.r. Fk. [redacted] vádlott apja hűtőgépész, anyja tanár. Ketten vannak testvérek. A vádlott 1982. év júniusában fejezte be általános iskolai tanulmányait, jelenleg I.éves cipész ipari tanuló.

XI.r. fk. [redacted] vádlott elvált szülők gyermeke, a fiataloként az anyja neveli, aki önálló női fodrász. Testvére nincs. Az általános iskolát elvégezte, jelenleg II.éves kasszéria lakatos ipari tanuló.

- o -

III.r.fk. [redacted], IV.r. fk. [redacted] és VI.r. fk. [redacted] vádlottak 1981. október 22-én este negyedik társukkal Szegeden a Dugonics téri szökőkútánál találkoztak és a [redacted] vádlott kivételével mindannyian szegeszitált fogyasztottak. Mint a punk zenei stílus és magatartás rajongói, Szegeden az épületek falára különböző feliratokat irtak. A Kárász utcán a Gulácsy terem falára IV.r.fk. [redacted] vádlott "SS" jelzést irt fel krétával, ennek láttán VI.r. fk. [redacted] ugyanezt a jelet felírta a képoszarnok kirakat üvegére. Ezután mind a négyen tovább haladtak a Kőlcsey utcába, ahol a hanglemezbolt kirakat üvegére negyedik társuk a "56.X.23." és "56." számokat irta fel. A "SS" jelzést Szeged belvárosában még több kirakat üvegére felírták. A vádlottak a feliratok és jelek jelentőségével mindannyian tisztában voltak. III.r. fk. [redacted] a fenti szövegek közül az épületek falára és kirakat üvegekre nem irt ugyan egyet sem, de mindvégig jelen volt és társai tevékenységével teljesen egyetértett.

A fenti cselekmények miatt a Szegedi Járásbíróság a 4.Fk. 1856/1981/2.sz. és 1981. október 28. napján jogerőre emelkedett végzésével közösség megsértésének büntette miatt mindannyik vádlottat 1-1 évre próbára bocsátotta.

- o -

A vádlottak - IX.r.fk. [redacted] kivételével - a PUNK zenei irányzathoz és magatartás formához tartozóknak vallják magukat. Közülük II.r. [redacted], III.r.fk. [redacted], IV.r.fk. [redacted], V.r. fk. [redacted], VII.r. fk. [redacted], X.r.fk. [redacted] és XI.r.fk. [redacted] 1982. november 17-én csoportosan együtt járkáltak az esti órákban Szegeden a Kárász utcán, amikor a hangszerbolt közelében köztük, valamint arab fiatalok csoportja között incidens támadt, verekedés azonban nem volt.

*Angyalok*

Visszhangoztak előttem is  
Szirénáztak utánam is  
Voltam én már máshol is  
Őregapám vamzer volt  
Ki is nyírtam egyből  
Lejöttek az angyalok  
Másnapra a mennyből  
Tele van már az ország  
Angyalokkal dugig  
Megverik a csórákat  
És kezük tiszta mindig

Suváppáp duett, suváppáp duett  
Most már minden jöhet  
Most már minden jöhet

Merre van itt a kiút  
Merre lehet menni  
Agyonszentelt világban  
Nem akarok élni  
A rokonszenvet mellőztem,  
Mikor este imádkoztak  
Nem tetszett nekik, hogy csavargok,  
De végül lemondtak rólam  
Megkérdeztem, mit tegyek  
De csak legyintettek rá  
Belém martak, mint egy kutyába  
Azért, mert ültem már

Suváppáp duett, suváppáp duett  
Most már minden jöhet  
Most már minden jöhet

(1980)



## *Meseország*

Beborít a tűz, mondom én  
Minden mese rossz lesz, sírok én  
Szívemben száz kis dallam  
Riadót fúj, ha baj van

Disznóól, ez vagy te Meseország  
Disznóól, ez vagy te már  
Döglesztő bűdös jön belőled  
Ki kéne mosni talán  
Megpróbálok rendet csinálni  
Megpróbálok kitakarítani

Mi járnánk a saját utunkat  
Az kéne, de szólnak ott ránk  
Túl sok itt, hej a gonosz manó  
Mire vársz, ne fuss el már  
Meseország nagyon csúnya már  
Meseország most vigyázz

Beborít a tűz, mondom én  
Minden mese rossz lesz, sírok én  
Szívemben száz kis dallam  
Riadót fúj, mert baj van

Disznóól, ez vagy te Meseország  
Disznóól, ez vagy te már  
Döglesztő bűdös jön belőled  
Ki kéne mosni talán  
Megpróbálok rendet csinálni  
Megpróbálok kitakarítani

(1980)

## **Túlpart**

Túlparton állsz, a sült galambra vársz  
Hát nyisd fel a szemed  
Tudom, akarod, s megpróbálnád,  
De reszket a kezed  
Minek élsz, és minek hajtasz,  
Hisz úgysem lesz neved

De ne hagyd abba a cél előtt  
Próbáld meg újra, szerezz erőt és menj

Unom már az igazgatókat  
Csak vakarják kopasz homlokukat  
Kiadják neked a melót,  
Hogy dolgozz, míg bírod  
Minek élsz, és minek hajtasz,  
Hisz úgysem lesz neved

De ne hagyd abba a cél előtt  
Próbáld meg újra, szerezz erőt és menj

(1980)

## **Bébi**

Bébi, bébi, bébi ki az ágyból  
Bébi, bébi, bébi áll a káróm  
Bébi, bébi, bébi trikó bánya  
Bébi, bébi, bébi görény lánya  
Bébi, bébi, bébi ki az ágyból

Bébi, bébi, bébi görbe lábú  
Bébi, bébi, bébi szőrös talpú  
Bébi, bébi, bébi retkes hajú  
Bébi, bébi, bébi szeress engem  
Bébi, bébi, bébi verd a seggem

Bébi, bébi, bébi három fázis  
Bébi, bébi, bébi szakállárís  
Bébi, bébi, bébi ukkmukkfukk  
Bébi, bébi, bébi villás idomszer  
Bébi, bébi, bébi alapcsap-lyuk

Bébi, bébi, bébi túrésmező  
Bébi, bébi, bébi giga pascal  
Bébi, bébi, bébi mega pascal  
Bébi, bébi, bébi tetra pascal



Bébi, bébi, bébi newton méter

Bébi, bébi, bébi itt a káróm  
Bébi, bébi, bébi áll a káróm  
Bébi, bébi, bébi trikó bányá  
Bébi, bébi, bébi görény lánya  
Bébi, bébi, bébi tűrésmező  
Bébi, bébi, bébi száraz kenyér

(1980)

## NAGYFRÖCCS (NF)

### *Nem vagyok én Antikrisztus*

Nem vagyok én Antikrisztus, anarchista sem  
Én linknek születtem, nem úgy, mint ők  
Míg el nem pusztul minden ember, hirdetem én  
És hiszem is, hogy van jövő  
Én nem veszek be minden dumát,  
S nem nézem a HÉT műsorát,  
Hisz mindenütt az erőszak az úr  
És nem kell a sok példabeszéd,  
A süket vakér... ebből elég  
Éljél, lélegezzél, ha tudsz

(1981)

### *Erőszak vagyok*

Utcán születtem, sötétség nevelt  
Gazember dédelgetett, az éj kitermelt

Aki használ engem, mind egyforma nép  
Hisz az eszköz én vagyok, és én vagyok a cél

Erőszak vagyok, mindig rombolok  
Mit mások megizzadtak, ledöntöm egy perc alatt

A pokoli gyilkos műveim egyike  
Gyilkos szerkezet ez, ördögi gépezet

De ugye rég elmúlt a kor, mikor ember embert ölt  
Vérért s pénzért ember emberre tört

Erőszak vagyok, mindig rombolok  
Mit mások megizzadtak, ledöntöm egy perc alatt

(1981)

### *Hosszú kések éjszakája*

Férgek férge, farkasok népe  
Folyasd a véred, fulladj bele  
Sok sápadt arc fellélegzik,  
Mikor a féreg megdöglök

Hosszú kések éjszakája  
Két oroslán egymásnak ront  
Hosszú kések éjszakája  
Két oroslán rokon vért ont

(1981)

### *Sto étá?*

Sto étá kutykurutty?  
Nyista brekeke!  
Sto étá kutykurutty?  
Nyista, nyista brekeke!

Életünk egy pocsolya,  
Melynek közepén élünk  
Nincsen a sárból kiút  
Néha ezért félünk

Sto étá kutykurutty?  
Nyista brekeke!  
Sto étá kutykurutty?  
Nyista, nyista brekeke!

(1981)

### *Kék fény*

Én nem loptam, én nem öltem  
Én nem loptam és nem öltem  
Csak két kislányt letepertem  
De értem jött a Scotland Yard  
Nem akarok nemi erőszakért ülni  
De értem jött a Scotland Yard

(1981)



### *Látlak Kicsi*

Látlak Kicsi, csillog a szemed  
Hány decit ittál, mondd meg hát nekem  
Lenn a sötét klubban járni a táncot  
Hidd el, nem kenyerem nekem

Nézd, oly közel az éj  
Felhevít a szenvedély  
Csak járd

Látlak Kicsi, csillog a szemed  
Hány decit ittál, mondd meg hát nekem  
Lenn a sötét klubban járni a táncot  
Hidd el, nem kenyerem nekem

Nézd, oly közel az éj  
Felhevít a szenvedély  
Csak járd

(1981)

### *Nem adom fel*

Próbáltak már leléptetni engem,  
De szívós vagyok én, ilyet nem lehet,  
A testemen talán keresztül mehetsz,  
De ilyen még nem volt, és soha nem is lesz

Nem adom fel, nem adom fel soha magam  
Nem adom fel, nem adom fel az igazam

Mindent megtagadok, magamat sem ismerem,  
Hisz semmi biztos nincs, minden csak lehet  
Pofon vágom én, én a közízlést  
Pukkadjon meg minden, minden hülye Kp.\*

Nem adom fel, nem adom fel soha magam  
Nem adom fel, nem adom fel az igazam

\* kispolgár

(1981)

## **Hurok**

Középen vérpad, körötte emberek  
S rajta áll a rút hóhér  
Középen vérpad, rajta én állok  
Nyakamon a rút hurok

De vigyázz, ha feszül a hurok  
És megcsókol a kettőhűsz  
Vigyázz, ha repül a kő  
S a tó mély vizébe húz

Középen vérpad, körötte emberek  
S rajta áll a rút hóhér  
Középen vérpad, rajta én állok  
Nyakamon a rút hurok

De vigyázz, ha feszül a hurok  
És megcsókol a kettőhűsz  
Vigyázz, ha repül a kő  
S a tó mély vizébe húz

(1981)

## **Temetőben szól a zene**

Temetőben szól a zene, temetőben játszik az NF  
Temetőből víg zene szól, cigány húzza a Rock & Roll-t  
Oh, húzd!

A temető vad romantikája, odahúzza a népeket  
Őt nyomott fej játszik vadul. Kik ők? A csúcslinkek.  
Oh, húzd!

Húzd el a nyomottak dalát  
Húzd el a nyomottak dalát  
Húzd el, szakadjon a húr  
Húzd cigány, azért is húzd!

(1981)



### *Út a pokolba*

Az ital, a nő és a kártya  
Számomra ez a tökéletes élvezet  
Nem is tudod, nem tudhatod,  
Milyen henye egy élet ez  
A pokol anyyala, hidd el, mindig mögötted áll  
Az italból s az ágyból leselkedik rád a halál

Út a pokolba, akácos út a pokolba  
Út a pokolba, akácos út a pokolba

Akadály nincs az úton, villan a kés pengéje  
Belevág a lelkedbe, kitépi, mi kedves teneked  
Vigyázz, ne félj, a pokol anyyala integet  
Gyere hát, ne félj, még ma az ördögé leszel

Út a pokolba, akácos út a pokolba  
Út a pokolba, akácos út a pokolba

(1981)

### *Magyar foci*

Tudod, a magyar focit manapság  
Perspektívából nézem, nem is tudom,  
Hogy lehet, hogy lesüllyedtünk ennyire  
De mert magyar vagyok, mert magyarnak születtem  
A bamba néppel együtt zengem, velük együtt énekelem,  
Hogy hajrá, hajrá magyarok, hajrá, hajrá magyarok!

(1981)

### *Most engedtek szabadlábra*

Most engedtek szabadlábra, még élvezem az életem  
A doktor néni azt mondta, forduljak hozzá gondommal  
A szőke nővér nagyon kedves volt, benyomtam neki pár nyugtatót  
Szexuális problémáim vannak, de hozzá fordulok, ha baj van  
A Napóleon a szomszéd ágyról, ő volt már kinn és mondta nekem,  
Látott már kint sok hülyét, de a sok hülye hülyébb, mint én  
Én mátol ismét szabad lettem, ehettek majd sok fogkrémet  
Bizony, Amodentet

(1981)

## ZÁRTOSZTÁLY (ZOZO)

### *Elkezd csöpögni*

Szerelmes vagyok, nem tudom kimondani  
Halkan megrázom, és lassan elkezd csöpögni

Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi

Minden nap látom, emlékemben elraktározom  
Este fürdés közben, mindig reád gondolok

És akkor elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
A csap

A téma könnyen jön, csak ki kell nyitnod a szemed  
Erősen koncentrálj, jól programozd be a kezed

Olyankor elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi

Hogyha az utcán jársz, legyen nyitva a szemed  
Nézz meg mindent jól, ne reszkessen a kezed

És akkor elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
Elkezd csöpögni, na mi, na mi, na mi  
A csap

(1983)

### *Elment a lány*

Írtam pár dalt, vádoltam magam  
Elment, mikor kezdődött a nyár  
Tél volt, mikor jött, télen kezdődött  
Elment és soha nem jön más  
A mocskos szerelem nem kell  
A tisztát senki nem érdemli meg



A lelkeddel ugyan mit kezdhettek  
Inkább add nekem a testedet  
Eltelt pár hónap, lejárt a szalag  
Már semmi sem érdekel  
Eladnám a lelkem  
Nem kell senkinek  
Talán egyszer mindennek vége lesz  
Nem kell a pislákoló láng  
Nincs élet ezután  
Kihalt a testemben a vágy  
Nem érdekel, hogy ki jön ezután

(1983)

### *Hív a vasút*

A váltókezelő a barátom, jaj szegényt úgy sajnálom  
Hóban, szélben, melegben, húzza a kart keményen  
Jaj mi lesz, ha rosszul húzza  
A Napfény Expressz elmegy Bugacra  
Tőle függ a forgalom, a váltókezelő a barátom

Hív a vasút, vár a MÁV  
Hív a vasút, vár a MÁV  
Hív a vasút, vár a MÁV  
Gyerünk, gyerünk pajtás

Barna kislány, ha nem találkozunk  
Hétvégén majd nagyot mulatunk  
Dió likőrt veszek neked  
Veled töltöm szabadidőmet  
Ha becsípsz egy kicsit, én nem bánom  
Felviszlek a lépcsőn, a vállamon  
Erős vagyok, váltókezelő  
Nem árt nekem az emelkedő

Hív a vasút, vár a MÁV  
Hív a vasút, vár a MÁV  
Hív a vasút, vár a MÁV  
Gyerünk, gyerünk pajtás

Ingyen utazik, de jó neki  
Szabadjegyét előveszi  
Első osztály, párnázott a szék  
Az élete így olyan de olyan szép

Hív a vasút, vár a MÁV  
Hív a vasút, vár a MÁV  
Hív a vasút, vár a MÁV

Gyerünk, gyerünk pajtás  
Hiszen hív a vasút, vár a MÁV  
Hív a vasút, vár a MÁV  
Hív a vasút, vár a MÁV  
Gyerünk, gyerünk pajtás

(1983)

### *Púder Maca*

Púder Maca széplélek, lecsorog a festéked  
Öntelt mosoly arcodon, hidegen hagysz kishúgom  
Púder Maca szeretném, ha messzire elkerülnél  
Soha ne is lássalak, vedd észre, hogy utállak

Púder Maca engedj el, mit kezdjek a festékkal  
Púder Maca, hát nem érted, hát a falnak beszélek  
Régi arcod megkopott, legjobb gyár a Metripond  
Púder Maca engedj el, mit kezdjek a festékkal  
Ha megcsókollak, rám ragad, nyakon önt az indulat  
Púder Maca engedj el, mit kezdjek a festékkal

(1983)

### *S. P.*

Hagyj engem, mert kegyetlen az élet  
Tűnj előlem, tűnjél a fenébe  
Szomorú a sorsom vajás kenyér nélkül  
Akkora pofont kapsz, hogy rögtön beleszédülsz  
Én kis kertészlegény vagyok, hidd el  
És Traubit akarok  
Adjatok  
Régen, ha szomjas voltam, nagyfröccsöt kértem,  
De változott a világ, és gyorsan leléptem  
Azóta kérem a zártosztályon élek  
Diliflepnimmel sokkal szebb az élet  
Jaj, ne bántsatok, itt az ötperc  
Jaj, habos álmok közt  
ébren élek  
Itt élek, mert ide köt a létem  
Nem vagyok bolond, csak az életemet élem  
Kibírhatatlan a kisvárosi élet, mert  
Eltűnt minden, és hiányzik a lényeg  
Jaj, tudom, elmennél te is innen,  
De nem lehet, és itt maradsz,  
És éled az életedet

(1983)



### *Démon vagyok*

Azt mondják rám, megsuggerállak  
Azt mondják rám, felbuzdítalak  
Azt mondják rám, nagyképű vagyok,  
Mert nem veszek be minden maszlagot  
Démon vagyok, démon vagyok, mondják  
Démon vagyok, démon vagyok, ha akarják  
Démon vagyok, démon vagyok  
Ők csak tudják  
Démon vagyok, démon vagyok, az vagyok  
Azt mondják rám, szívtipró vagyok  
És hogy a lányokkal nem csak kártyázok  
Azt mondják rám, kurva jó fej vagyok  
És azt, hogy rád hatást gyakorolok

(1983)

## **88-AS CSOPORT**

### *Nürnbergi utcákon*

Nürnbergi utcákon táncolva  
Nem tudom, meddig kell táncolnom még  
Lassú az este és messze a hold  
Nürnbergi utcákon hangszóró szól

Nürnbergi utcákon hangszórók szólnak  
Nürnbergi utcákon hangszórók szólnak  
Hangszórók szólnak

(1984)

### *Randevú*

Háború után találkozunk, mondjuk hét óra után  
A neutron miatt sajnos nem lesz nálam virág  
De ha te meghalsz, drágám, nem marad belőled semmi  
Így legalább könnyebb lesz téged az emlékeimből kitörölni

Randevú, Randevú, Randevú

(1984)

### *Miért nem írsz?*

Eltűntél hirtelen, nem tudom, hol vagy  
Nemrég még láttalak, azt mondtad, jól vagy  
Levél sem érkezett, azt hiszem, baj van  
Hírzárlat sokkol, blokkol az agyban  
Miért nem írsz?

Egy jólfésült férfi, karon fog gyorsan  
Ne tiltakozz, ő a rendőrségtől van  
Levél sem érkezett, azt hiszem, baj van  
Hírzárlat sokkol, blokkol az agyban  
Miért nem írsz?

(1984)

### *Propaganda*

Címlapokon nagybetűs jelszavak  
Minket ezzel kábítanak  
Mindhiába, ezzel semmire se mész  
Tiltakozik ellene a józanész  
A sajtó, a TV, a rádió  
Árad a sok információ  
A sajtó, a TV, a rádió  
Hazug minden információ

Propaganda, propaganda nincs jövőd  
Remélem, elhiszed  
Propaganda, propaganda nincs jövőd  
Neked már nem hiszek

Kapd be

(1984)

### *Betondzsungel*

Letépték a plakátokat  
Leverték a zászlót  
Csak az emberek maradtak  
Az egyszerű Kovács Lászlók  
Élünk és meghalunk  
Azt hiszem, ez minden  
Minden igényt kielégít  
Ez a betondzsungel

Betondzsungel, betondzsungel

(1984)



### ***Matuska***

Matuska édes, Matuska drága  
Legyen tiéd a bitófa ága  
Miénk az egyház, tiéd a fegyház  
Matuska édes, Matuska drága

Tiéd az öröm, miénk a bánat  
Beteljesülhet egyetlen vágyad  
Tiéd az öröm, miénk a bánat  
Beteljesülhet egyetlen vágyad

(1984)

### ***Minden OK***

Teljesülnek a régi álmok  
Holnapra már minden OK  
Már mióta csak a jobbra várunk  
Holnapra már minden OK

Valahol majd kegyelmet kérünk  
Holnapra már minden OK  
De ma este még csak bízva remélünk  
Holnapra már minden OK

Ma este még a sötét utcák  
De holnapra már Champs-Élysées  
Minden OK, minden OK  
Itt minden OK

(1984)

### ***Kubai nők***

Beveszem a gyógyszert, elkábulok,  
Vagy haza megyek, és egy nagyot maszturbálok  
Textilművek, kubai nők, én úgy imádlak titeket  
Kubai nők, rátok gondolok  
Tengerpart és pálmafák és más csuda dolog  
Mindenütt jó, de legjobb otthon,  
Mert én rátok gondolok  
Kubai nők, rátok gondolok  
Tengerpart és pálmafák és más csuda dolog  
Romantikus, de nektek itt kuss,  
Mert rátok gondolok

(1984)

## BOY AND THE BOY

### *Botrány*

Hangos az Egri Borozó  
Belülről hangos zene szól  
Iszol egy kis bort, és úgy érzed,  
A kedved újra jó  
Mindenütt zajlik a show  
Úgy érzed, ez neked való  
A népek csak állnak, és nem értik,  
Hogy miről van itt szó

Nyomass egy dögös rock and rollt velem  
Nem baj, ha bámulnak az emberek  
A jó dolgokhoz nekünk közünk sose volt

És néha felcsípsz egy lányt  
Így töltöd el az éjszakát  
Reggel meg ügyesen megmutatod neki  
A lakásod ajtaját  
És lassan elveszted az éveket  
Hiába számolod a pénzedet  
Azt hiszem, tudom már,  
Hogy mi kéne neked

Gyere, gyere, gyere, gyere  
Botrány, csinálunk botrányt  
Botrány, ha kell a botrány  
Botrány az utca közepén

Mondd be a játékszabályt  
Egy néni rendőrért kiált  
Mert minden csak játék  
Hát vágd be a fapófát  
És hogyha szükséged van ránk,  
Az utcán mindig megtalálsz  
Gyere csak bátran, bármikor számíthatsz reánk

Csinálunk egy kis botrányt,  
Ha kell a botrány  
Botrány, viva la botrány  
Botrány az utca közepén  
Tied e botrány, csináljunk botrányt  
Botrány, viva la botrány  
Botrány az utca közepén  
Gyere, gyere botrány, ha kell a botrány  
Botrány az utca közepén

(1984)



## *Dekadencia*

A kispolgár mindegy hogy milyen,  
Én gyűlölöm ezt az értékrendet  
Meleg kégli a mindened,  
Hogy vigye valamire a gyermeked

Ha füstöl a kémény és tele a kassza  
Ha csurran a méz és tele a hasad  
Bámulsz, mint bornyú az új kapura  
Válaszom a dekadencia  
Nézed a nőket és csorog a nyálad  
Nyakkendőd van és hétvégi házad  
Mintamodorod és negyvenkettes lábad,  
De gerinced nincs, és nem is lesz soha

Szerinted mindig a főnök szava igaz,  
És nem is nyitod soha panaszra a szádát  
Olyan a fejed, mint a lyukas szita  
Válaszom a dekadencia

(1984)

## *Rossz fiúk*

Nem kell, hogy csúnyán nézzél ránk  
Szokd meg, hogy ilyenek vagyunk  
Néha a mi fejünk is fáj  
Csak mi nem panaszkodunk

Rossz fiúk, rossz fiúk  
De ezt úgysem értheted  
Rossz fiúk, rossz fiúk  
Unlak már, hidd el  
Menj el

Nem érdekel, hogy mit beszélsz  
Én rád már rég nem figyelek  
Ma minden más, mint rég  
De még bírjuk, engedj el

Rossz fiúk, rossz fiúk  
Nincs mit szégyellnem  
Rossz fiúk, rossz fiúk  
Tűnj már innen el  
Menj el

Ha többé nem találkozánk  
Felejtse el, hogy léteztünk

Ha tényleg nincs tovább  
Szép csendesen eltűnünk

Rossz fiúk, rossz fiúk  
De ezt úgysem értheted  
Rossz fiúk, rossz fiúk  
Unlak már, hidd el  
Rossz fiúk, rossz fiúk  
Nincs mit szégyellnem  
Rossz fiúk, rossz fiúk  
Tűnj már innen el  
Menj el

(1984)

### *Valamit tenni kell*

Ha meguntad az életed,  
És nem látsz semmiben értelmet,  
Mégis úgy érzed, hogy valamit tenni kell  
Ágyban álmód éjszaka  
Apád intó mély szava  
Azt súgja, hogy valamit tenni kell

Siess, amíg van időd  
Az élet nem vár rád  
Siess, amíg van erőd  
Elcsüggedni kár

Ha meguntad az életed,  
És nem látsz semmiben értelmet,  
Mégis úgy érzed, hogy valamit tenni kell  
Ágyban álmód éjszaka  
Apád intó mély szava  
Azt súgja, hogy valamit tenni kell

Mész az utcán céltalan  
Hited nincs, csak példa van,  
Mégis úgy érzed, hogy valamit tenni kell

Siess, amíg van időd  
Az élet nem vár rád  
Siess, amíg van erőd  
Elcsüggedni kár

(1984)



## BOLDOG IDŐ

### *Nagy buli*

Kihunytak már a fények,  
Csak a kirakatok lámpái égnek.  
A sötétben két alak  
Osonva megy tova.

Nagy buli volt az éjjel,  
Raboltak szenvedéllyel.  
Az áldozat  
Kifosztva fekszik egy híd alatt.

(1985)

### *Vöröskatona*

Nem érdekelnek engem a westernek,  
Csak a háborús filmeket nézem én meg.  
A vásznon robog a páncélvonat,  
Mellette dobognak a kozáklóvak.

Százszor láttam a Palota ostromát,  
Százszor győzni a vöröskatonát.  
Vöröskatona, én neked szurkolok,  
Vöröskatona, szegezd a szuronyod!

(1985)

### *Uraim!*

Igen, uraim büszkén mondhatom,  
A teremtés koronája a fejemen ragyog.  
Igen, uraim a nyáj meleg tömegébe  
Büszkén tartozom.

A sok úr és szolga, és szerintem így van rendben.

(1985)

## ***Karnevál***

Dorozsmán áll a karnevál,  
Ott táncol egy színes lány.  
Nem láttam ilyet még soha,  
Itt jön Dorozsma legszebb asszonya.

Lenyűgözőtt a két szeme,  
Közeledni hozzá merjek-e?  
Gyere velem, te nagy csoda!  
Elviszlek akárhova!

(1985)

## **REFICUL**

### ***Nézzetek körbe***

Nézzetek körbe nyugodtan,  
S erre legyetek büszkék,  
Hogy milyen hidegen csillognak  
Drótokon a tűskék

Valahonnan valaki néz  
Az utcán sokszor ezt érzed,  
S ez a szempár mindig elkísér  
Hát legyetek csak büszkék

Remeg a lábad, és úgy érzed,  
Hogy valaki néz  
Hát legyetek csak büszkék  
Hát legyetek csak büszkék

(1987)

### ***Élet***

Halál, halál, halál  
Láláh, láláh, láláh

(1987)



### *Tudom, hogy félsz*

Computerrel tervezett életek  
Lombikbábik, vízfejű gyerekek  
Feszített tempó, hajszott idegek  
Technikával elfojtott rózsaszín álmok  
Abortuszok, öngyilkosság  
Pedig még emlékszem rád  
Hová tűnt szemedből a csillogás  
Felváltotta valami örült tompaság

Rambók, Cobrák, Ninják  
Horror, erőszak, brutalitás  
Motoros fűrészt, szétvágták  
Ömlik az agya, ugyan már!

Hol vannak a tiszta hangok  
Nem látok már egy ismerős arcot  
Árad a szar a TV-ből  
Mindenki valakit imitál

Pedig tudom, hogy félsz  
Tudom, hogy félsz te is  
Tudom, hogy félsz  
Tudom, hogy félsz

(1987)

### *Nem a napos oldal*

Milyen, ha a körmök a falba vájnak  
Milyen az elszorult utolsó sikoly  
Milyen édes a halál csókja  
Milyen jól áll neki a gyermeki mosoly

Milyen a játék a veszett kutyákkal  
Milyen éles a szikék koccanása  
Milyen, ha eltompul a vasszegyelem  
Milyen a kárhozottak találkozása

Milyen, ha a hiénák egymást tépik  
Milyen a kín, és mi az, hogy öröm  
Milyen egy halott, szétlőtt város  
Milyen, ha kisiklott a vágy villamosa

Igaz-e, hogy nem lesz feltámadás?  
Egyetlen kiút az olcsó ölelés  
A kutya, ki ebül érzi magát  
Kirohan egy száguldó autó elé

Ez nem a napos oldal  
Ez nem a napos oldal  
Ez nem a napos oldal  
Ez nem a napos oldal

Eltűnt levelek, operált borítékok  
Idegenek néznek vissza a tükrökből  
A kezek mind-mind megkötött kezek  
A dal is visszacseng a süket fülekből

Takony kenődik szőrös arcokon  
Most rohad szét a vaslogika  
Félek, idelátszik már a pokol, a pokol

(1987)

## VARIOLA

### *Hangodat nem hallom*

Tudod, ha valaki úgy akarja,  
nem fúj többet már a szél.  
Tudod, ha valaki úgy akarja,  
Te sohasem léteztél.  
Nem tudhatod, hogy ki kívül van,  
és hogy merről fúj a szél.  
A dolgok már rég összekeveredtek,  
ezt csak az éli túl, aki fél.  
Félek, csak félek a hangodat nem hallom.  
A félelem hideg könnyei már égetik  
az arcom.  
Minden arc mosolyog szemből,  
de hideg, akár a jég.  
Bátor lehetsz, de ők erősebbek, nekik  
Te nem vagy ellenfél!  
Félek, csak félek...

(1988)

### *A legjobb mozi*

A legjobb mozinak is vége lesz  
egyszer, tudom.  
Reménykedik a végzet,  
törött pohárba öntik arcukat a szépek.  
Sárga térképre vérrel fest  
az örült szobafestő,  
A vörös telefont nem veszi fel a  
rémült főszereplő.  
A békegalambok keserű vérét isszuk,  
tudom,  
A nap lenyugszik és felkel egy másik  
nyugaton.  
A legjobb mozinak is vége lesz  
egyszer, tudom,  
Mérget lopott a bánat,  
hajnalszárnyú hintók vágják a fákat.  
A legjobb mozinak is vége lesz  
egyszer, tudom,  
Széttört a büszke kardom,  
meggyipiros ajkú lepkék tépik a húsom.

(1988)

## **KIVÁLÓ HOLTTESTEK**

### *Sebek a vízen*

Mit látsz a szememben  
Olyanok vagyunk, mint a fák  
Csak mi egyedül ketten  
Védtelen már minden érzélem  
Utazunk a testemben  
Arcunkba fúj a szél  
Megszületett benned a tenger  
Levegőért kapaszkodva, fuldokolva él,  
Mint a sebek a vízen  
Sebek a vízen  
Mit látsz, újra fázom  
Olyanok vagyunk, mint a fák  
Egyszer az ősz átsétált a városon  
A tenger utoljára még megsimogat  
Utazunk a testedben,  
Mint a sebek a vízen  
Sebek a vízen

(1988)



### *A világ egy kapu*

A világ egy kapu  
Minden csak félelem  
Csak a vágy  
Csak a félelem  
Érints meg Isten  
Érints meg Isten  
A világ egy kapu  
A világ egy kapu  
Csak az arcod  
Csak a kezed  
Ölelj át Isten  
Ölelj át Isten

(1988)

### *Szemek a falon*

Az utolsó mozdulat  
A vetkezés, vetkezés  
A rúzs a szájunkon, mint a vér  
Süllyedünk, süllyedünk  
Magához tér a kiszakított világ  
A rúzs a szájadon, mint a vér  
Minden pillanat szeretkezés  
Minden éjjel kivégezlek  
Semmiért, semmiért  
A rúzs a szájunkon, mint a vér  
Minden pillanat szeretkezés  
A szemek a falon  
A szemek a falon  
A szemek a falon  
A szemek a falon  
Félek és emelj fel  
Tenyeredről emelj fel  
A hiányod betölt  
Üres vagyok

(1988)

### *Hegek*

Üvölts, mint egy gyermek  
Halj meg, mint egy férfi  
A lelkem vérré változik

(1988)

## HUNGARIAN DRACULA

### *Napról napra*

Napról napra közelebb lépő gondolatok  
Napról napra széteső hangulat  
Vannak napok, mikor elhisszük,  
Hogy kifelé rohanunk a függőny mögül  
És várjuk, hogy meglássuk őt

Ablakok mögött kergetett remények  
Bezárt ajtók, kikapcsolt fények  
Elhitt világok, lehunytt szemek

Napról napra felszálló repülő  
Napról napra megrohadó gyümölcsök a fákon  
Vannak napok, mikor elhisszük,  
De vannak napok, mikor elhisszük  
De vannak napok, mikor elhisszük,  
Mégis átfordul a kép

(1989)

### *Repülés*

Felszállt a gépünk, csendes a reggel  
Szépek a felhők, hallgat a táj  
A felhők fölé emelkedünk  
Suhan a szörnyű gép  
A város szaga itt elkerül  
Abból már úgylis elég

Szétfolyik a tér, talán tudjuk miért  
Legyőzzük a messzeséget  
A felhők alatt nem süt a nap  
Ezért úszunk itt fenn a fényben

Nem számoljuk a perceket  
A jelentéktelen puha képeket

Szétfolyik a tér...

Csendes a gépünk, elszállt a reggel  
Nincsenek felhők, ocsmány a táj  
Mielőtt felszálltunk, új ruhába bújtunk  
Nem hiányzik már a holnapután

Szétfolyik a tér, nem tudjuk miért  
Legyőztük a messzeséget  
Zuhan a gép, tovább szakad a kép  
És hiszünk minden indulatnak

(1989)

### ***Buszmegálló***

Buszmegállóban állok  
A 80-as buszra várok  
A járda mellett nincsenek padok  
Vihar a láthatáron  
Sötét felhők a vásznon  
Felemelkednek az újságpapírok

Fúj a szél kegyetlenül  
Ki buszra vár, mind elmenekül  
S a buszmegállóban itt maradok egyedül  
Fúj a szél s ezen az éjszakán  
A városi töltés oldalán  
Szégyenkeznek a megerőszkolt fák

Por kavargó a téren  
Hulladék száll az égen  
Fekete zászló lobog egy ház falán  
Esőszag táncol a széllal  
Az emberek szerteséjjel  
Minden állat nyugtalan ma éjjel

(1989)

## **KOYANISQUATZI**

### ***Föld húsa***

föld húzával telik meg az ember  
ember hússal telik meg a föld  
(sokszor)  
vérből épült ház  
suttogásból épült ház  
csontból épült ház  
üvöltésből épült ház  
húsból épült ház  
rémületből épült ház  
agyvelőből épült ház



gyönyörből épült ház  
gyönyörből épült ház  
gyönyörből ház  
gyönyörből ház, ég mindenem  
gyönyörből ház, gyönyörből  
gyönyör  
új gyönyör

(1989)

### *Függetem tudom*

Függetem tudom a szélfúttá faágon, kilenc éjen át  
dárdával átverve, áldozva magam magamnak  
áldozva magam magamnak  
odafönn a fán, gyökere hol támad mindenség titkának  
fürkésztem mélységet, föld itta vérem  
tudásom tágult, szavaimból SZÓ lett  
tudod-e a faragás titkát, tudod-e a rontás titkát  
tudod-e az álmok titkát, tudod-e a párok titkát  
tudod-e a kezdetek titkát, tudod-e a halálok titkát  
bölcső vagyok, mindennek eredője, parázs vagyok, minden magaslaton  
domboldal vagyok, vörös és kegyetlen, dárda vagyok, vért célzó  
árvíz vagyok, mezőt ellepő, hullámsír vagyok, lefelé vonzó  
szél vagyok, mély tó, könnyecsepp vagyok, naptól hullajtott  
oltalom vagyok, minden fej fölött, sírhant vagyok, remények röge  
remények röge

az élőlények eltávoznak attól, aki úgy tudja, hogy az élőlények nem azonosak vele  
az istenek eltávoznak attól, aki úgy tudja, hogy az istenek nem azonosak vele  
a túlvilág eltávoznak attól, aki úgy tudja, hogy a túlvilág nem azonos vele  
a mindenség távozik el attól, aki úgy tudja, hogy a mindenség nem azonos vele

(1989)

### *Kizökkent világ*

Végtelen a felhők pillantása, és végtelen egy homokszem is.  
A pusztaságról esőszagot és sötét felhőket hoz a szél, nyugtalanul kavarnak a sötétszürke  
fűszálak és a hideg nád.  
Varjak kiáltanak utánad, békák ugranak lépéseid előtt a görcsösen rángatózó pocsolák iszapos  
mélyére.  
Kiáltások. Ó, ez nem a fák öreges nyikorgása, halk nyögése, nem a mocsarak párás bőföge.  
Kiáltások. Fénylő, hideg acélnylakként fúródhatnak át mindenben.  
Kuporogj a földre, mert fölötted a csillagok kiáltoznak, fekete, fényes dühük száll a pusztá  
felett.  
Süsd le szemed.  
Ó mennyire más volt, mikor a csillagok éneke aranyzalagként hullt a földre, fénnel árasztva el

a csöndet, és amit megérintettek, tiszta lett, mint a kristályok mélye.

Feküdj a földre.

Érzed a vérszagot? Érzed, hogy a földnek mindenütt vérszaga van?

Emberhússá válik kezekben a kenyér, embervérré poharakban a víz.

Nem hallod ezt a mindenből feltörő sikoltást, a világnak ezt az embertelen üvöltését?

Gonosz féreg rágja az agyvelőket, eszelős állatok visítanak, marcangolják egymást az elégedett arcok mögött.

Halkan hull az eső. Ilyen halkan és kitartóan hulljon, amíg meg nem tisztít mindent a rátapadt vértől és mocsktól.

Végére is az emberi szemnél tisztábbat még nem teremtetek a világon.

Miért olyanok hát szemeink, mint a felbolydult hangyaboly?

A Nap rég lement. Mindennél hosszabb lesz ez az éjszaka.

A teremtményekből feltör az üvöltés.

(1989)

## LAUTREC

### *Ver Sacrum*

quando pluit dei terram fecundant

sol et luna renati sunt

terra et coelum revirescunt

omnes ortus omnes mors

ver sacrum

mors sacra

ver sacrum

obitus deorum

ver sacrum

mors sacra

ver sacrum nativitas deorum

ver sacrum obitus deorum

ver sacrum mors sacra

ver sacrum mors sacra

(1990)

### *A legmélyebb kékség*

a halál legbiztosabb útja  
az élet legbiztosabb útja  
a legmélyebb kék  
a legtisztább mélység

via certissima mortis  
via certissima vitae

clarissima profundo  
depressima caeruelo

a legmélyebb kékség  
a legtisztább kék  
a legmélyebb kék  
a legmélyebb kék

a halál legbiztosabb útja  
az élet legbiztosabb útja  
a legtisztább mélység  
a legmélyebb kék

via certissima mortis  
via certissima vitae  
clarissa profundo  
depressima caeruelo

a halál legbiztosabb útja  
az élet legbiztosabb útja  
a legtisztább mélység  
a legmélyebb kék

a legmélyebb kék  
a legtisztább mélység  
a legmélyebb kék  
a legmélyebb kék

(1991)



## *Species Falsa*

in imperio,  
in corpore, omnes species falsa  
omnes et omnia species falsa  
species falsa  
omnes et omnia  
in corpore meo  
species falsa  
species falsa

vita est species falsa  
omnes et omnia species falsa  
magnitudo homines  
fides  
dei  
species falsa  
omnes et omnia sunt species falsa  
omnes et omnia sunt species falsa  
potentia, anima et animum  
sunt species falsa  
imperium est species falsa

quid sit species vera?  
quid sit species falsa?

omnes et omnia  
species falsa

mors est species vera

species vera  
species falsa

species vera  
species falsa

(1992)



**Kocsis Tibor Bőr** (CPg, 88-as csoport) 1985



**Hunyadi Zsolt** (88, Koyanisquatzi, Lautrec) 1989



**Zemkő Zoltán Rati** (CPg, 88-as csoport, 88, Misanthropy) 1989



**Tátrai János Tató** (88-as csoport, Boldog Idő, Misanthropy) 1985



**Zemkő Zoltán Rati** (CPg, 88-as csoport, 88, Misanthropy) 1989



**88** (Kránicz Tamás Tofi, Hunyadi Zsolt, Varga Zoltán Takony, Zemkő Zoltán Rati) 1986



**Hímer István Fraser** (Boldog Idő, Variola, The Garde) 1985



**Nyersbakó Szilvia Bucka** (Vörös Kereszt, Nagyfröccs, Zártosztály) 1983



**Csikós Gábor Csiki** (Zártosztály) 1983



**Nagyfröccs koncert** (Gallai Ferenc Boy, Varga Zoltán Gavar, Molnár László) 1982



**Murányi Ákos és Lakatos Zoltán** (Zártosztály) 1983



**Honti Zsolt Mohikán** (Nagyfröccs, Zártosztály) 1983



**Zártosztály koncert** (Gallai Ferenc Boy, Murányi Ákos, Honti Zsolt Mohikán) 1983





**Variola** (Walla István Steke, Hímer István Fraser, Gajda Ferenc Finca, Karácson László Kefe) 1988



**Koyanisquatzi koncert** (Lakó Sándor Fizikus, Görgényi Gábor, Huszár Gábor Huszár) 1990



**Zelei Péter Mammuth** (Analerotika, Koyanisquatzi) 1989



**Lakó Sándor Fizikus** (Analerotika, Koyanisquatzi) 1990



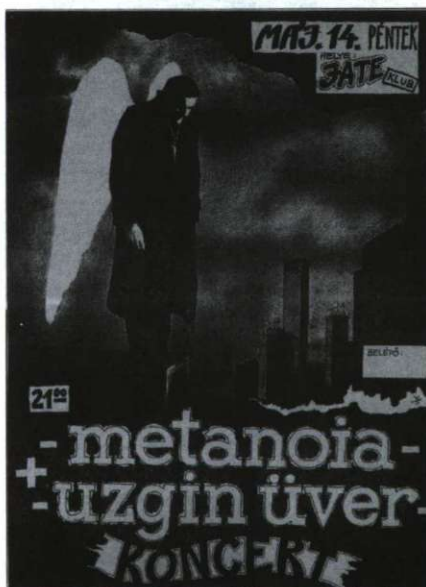
**Krisztin Róbert Szűnyog** (Analerotika, Koyanisquatzi) 1989



Zelei Péter Mammuth (Analerotika, Koyanisquatzi) 1990



Huszár Gábor Huszár, Kiss Gábor Kisgé (Metanoia) 1994





Ács György Mézi (Metanoia) 1994



Ács Péter Ács (Metanoia, Misanthropy) 1994



Sinkovitz László Süni (Metanoia) 1994



Tölgyes László  
(Baalbek, Magasabb Szempont, Kiváló  
Holttestek, Lautrec) 1989





### **Hungarian Dracula koncert**

(Doboviczki Attila Viczki, Kmetykó András Kretymó, Ács Oszkár Oszi, Ábrahám Zsolt Ábris) 1989



**Kmetykó András Kretymó**  
(Hungarian Dracula) 1990



**Ábrahám Zsolt Ábris**  
(Variola, Hungarian Dracula, Időrablók, Neo, HS7) 1989



**Doboviczki Attila Viczki**  
(Hungarian Dracula) 1990



**Ács Oszkár Oszi** (Variola, Hungarian Dracula, Időrablók, Amber Smith) 1989

## Üvegtörők a zártosztályon

(Domokos Tamás beszélgetése Gallai Ferencsel /CPg, Nagyfröccs, Zártosztály, Boy And The Boy/, *Hökkenő*, 2000. január)

A szegedi független zenei élet virágkorában, az 1980-as évtizedben, a politikai-világnézeti radikalizmusában irányadó, de zenei invenciózusságában kevésbé számottevő CPg (a rövidítés föloldása helyesen: Come on Punk Group vagy Coitus Punk Group) a Cigánypusztító Gáz stb. elnevezések elsősorban a rosszindulatú KISZ ellenpropaganda agyszüleményei voltak, s voltaképpen ezek a névváltozatok Magyarországon a nyolcvanas évek második felében kibontakozó skinhead-mozgalomra direkt/spontán módon rákapcsolódtak) előtt, mellett, után számos, a magyar állapotokhoz viszonyítva kiváló zenekar (Csöd, Gyíxekta, Nagyfröccs, Vörös Kereszt, Zártosztály, 88-as csoport, Boldog Idő stb.) és disc jockey (Bene Gábor) működött. A CPg, a Nagyfröccs, a Zártosztály, a Boy And The Boy vezéregyenysége, s az akkori pezsgő légkör meghatározó alakja volt Gallai Ferenc (Boy).

### 1979

The B-52'S: *The B-52'S*

Specials: *The Specials*

Talking Heads: *Remain In Light*

Madness: *One Step Beyond*

The Clash: *London Calling*

Blondie: *Eat To The Beat*

Joy Division: *Unknown Pleasures*

Gang Of Four: *Entertainment!*

Siouxsie And The Banshees: *Join Hands*

The Human League: *Reproduction*

Nyugat-Európában leáldozott a punknak, de nyomában a kultúra populáris és arisztokratikus regisztereinek (gyakran termékeny keveredésről van szó) régen látott gazdagsága mutatkozik meg, erről beszélhetünk könnyűzenei-lemezkiadói értelemben is. Ennek okait elsősorban abban kell keresnünk, hogy a gazdasági recessziótól, a kiüresedett, minden problémát képmutató és aljas módon leplezni igyekvő politikai árnyjátéktól, továbbá a nagyvárosi lét unalmas sivatagaitól megcsömörlött új generáció (generation X), miután munkát többnyire nem talált/nem keresett, energiáit levezetni, gondolatait, érzéseit kifejezni elsősorban „zeneileg” tudta/akarta, s e tömeget a szórakoztatóipar kénytelen volt tudomásul venni (leginkább a tehetségét), illetve kezelni (persze az üzleti szellem kicsinyes, de ésszerű keretein belül). Megszületik a hatalom magatartásformáit kifigurázó/kipróbáló, exhibicionista punk, a toleranciát hirdet(get)ő, politikus neo-ska rajongó, a nyomorúságának okát a bevándorlóban megtalálni vélő, agresszív skinhead, a halál folytonos látta-moztatója, a saját neurózisában forgolódó darker, a neoromantikus zene, a pop-art és Andy Warhol bűvöletében élő, a társadalmiból és politikaiból a „múltba” meg az érzelmekbe menekülő újdandy, a(z) (el)gépí(esedett) világ esztétikus/félelmetes voltát hirdető szintipopper, vagy (újra erőre kap) a kemény, csupa-bőr-csupa-szőgecs szerkőben pózoló, leginkább sátánista klisék mámorától begőzölt metálos, sőt mindezen érzésvilágok megannyi keveredési mintája is.

**Gallai Ferenc (Boy):** Magyarországon erről gyakorlatilag semmit sem tudtunk 1979-ben – néha valami beszivárgott az *Ifjúsági Magazin* keresztül –, beat, disco, rock és konyec. Mi is nyolcadikosként elsősorban The Beatlest hallgattunk, aminek hatására megalakítottuk a TMC (The Merry Chaps) zenekart. Azt hiszem, a tanulás/elsajátítás folyamata mindenkinél mentes az ideológiától: a kezdő gitáros azt játssza el, amit meg tud tanulni, legyen az Neoton Família, Halász Judit vagy a House Of The Rising Sun. Ráadásul akkoriban szinte semmink nem volt a zenecsínáláshoz (később se nagyon), már az is nagy gondnak számított, ha elszakadt a gitáron egy húr. Márpedig a zenélés keményen technikai és pénzkérdés is, tehát adott fölszereléssel csak adott szinten tudod megvalósítani az elképzeléseidet.

## 1980

The Beat: *I Just Can't Stop It*

Bauhaus: *In The Flat Field*

Killing Joke: *Killing Joke*

Public Image Ltd.: *Second Edition*

Joy Division: *Closer*

Hazel O'Connor: *Breaking Glass* (filmzene)

The Cure: *Seventeen Seconds*

Echo And The Bunnymen: *Crocodiles*

U2: *Boy*

Visage: *Visage*

**Gallai Ferenc (Boy):** 1980-ban ismerkedtem meg Bórral (CPg, Vörös Kereszt, 88-as csoport) a Széchenyi Tejivóban. Nagyon féltünk tőle, mert tekintélyt parancsoló lánc futott keresztül a de-  
rekán, ám a beszélgetések során kiderült, hogy kedélyes, a balhékat nem túlzottan kereső srácról van szó, aki zenei téren is képes ötletekkel előállni. Rajta keresztül kerültem be a CPg-be, ahol kis idő alatt sok élmény ért. A zenekar a Hattyastól a Petőfi telep egy tyúkjáig mindenhol próbált minimális cuccon. Amikor például az akkori gitáros, Kiss Anti gitárján két húrt elszakítottam, hatalmas botrányt csinált. A kísérletezésünk nem volt hiábavaló: Szeri István, a Volán Klub (ma Rock Klub) akkori főnöke megengedte, hogy az East előtt játszassunk. A belépőjegyhez járt zsíros kenyér, Bórt befestettük, füstködünk nem volt, helyette egy kiló liszt lett szétszórva. A koncert végén színpad helyett moslékos tálon játszottunk. Móczán Péterék teljesen kiakadtak. „Köszöntjük Dr. Félliter Diána toxikus orvost!” Kedvenc filmünk az *Üvegtörők* volt, amit rengetegszer néztünk meg. Még Dorozsmára is kimentünk miatta.

## 1981

Devo: *New Traditionalists*

DAF: *Alles Ist Gut*

The Birthday Party: *Prayers On Fire*

Ultravox: *Rage In Eden*

Depeche Mode: *Speak And Spell*

Soft Cell: *Non Stop Erotic Cabaret*

New Order: *Movement*

Japan: *Tin Drum*

OMD: *Architecture And Morality*

Spandau Ballet: *Journeys To Glory*



**Gallai Ferenc (Boy):** A CPg indult a *Ki mit tud?* selejtezőjén is, de a lapok (most is) akkor is előre le voltak osztva, ami persze aljasság, viszont nem lehet tenni ellene: a mogulok nagyon is tudják, hogy a tehetségesebb zenekarok mindig nehezen törhetőek meg, kevesebb kompromisszumra hajlandók, kevesebb bennük a pénz. Aztán Bőr kiszállt, megalapította a Vörös Keresztet. A punkoknak ez rosszul esett, rá is szálltak némi ideig. 1981 nyarán én is kiszálltam, s Tóth Tamással – aki a Fanti nevű bájzenekarból kiszállva megalapította az Infantit – befogtunk a zenélésbe Night Fantoms néven. Ezt azonban túl nyálasnak gondoltam, így lettünk Nagyfröccs. Nor-mális hangszere senkinek sem volt, de a megalakulás után nem sokkal már kaptunk lehetőséget a November 7. Műházban (Bálint Sándor nevét viseli ma). Néhány plakáton Nagy Októberi Szocialista Fröccs néven jelentünk meg: hajszálynira volt a koncert a betiltástól, végül mehetett. Néhány punk bejött pofázni (kezdet divat lenni a punkos bunkózás, botránykeltés), a koncert után persze együtt söröztünk. Később a Tisza Gyöngye alagsorában Bene Gábor ottani diszkós segítségével akartunk csinálni bulit, aminek (végzetes hiba volt) a *Punk Péntek* nevet adtuk. Este közönség helyett rendőrautók jöttek: a punk szó hallatára egyszerre betegegtek lettek a „szervek”. Többet ott nem próbálkozhattunk.

## 1982-83

Einstürzende Neubauten: *Kollaps*  
 Cocteau Twins: *Garlands*  
 A Flock Of Seagulls: *A Flock Of Seagulls*  
 Christian Death: *Only Theatre Of Pain*  
 Death In June: *The Guilty Have No Past*  
 Siouxsie And The Banshees: *Kiss In The Dreamhouse*  
 Theatre Of Hate: *Westworld*  
 New Order: *Power, Corruption And Lies*  
 Killing Joke: *Revelations*  
 Clockdva: *Advantage*  
 The The: *Soul Mining*  
 Alien Sex Fiend: *Acid Bath*  
 Spear Of Destiny: *Grapes Of Wrath*  
 The Chameleons: *Script Of The Bridge*  
 Simple Minds: *New Gold Dream (81-82-83-84)*  
 Classix Nouveaux: *Secret*  
 Cabaret Voltaire: *The Crackdown*  
 Echo And The Bunnymen: *Porcupine*  
 Big Country: *The Crossing*  
 The Creatures: *Feast*

**Gallai Ferenc (Boy):** A Nagyfröccs Tóth Tamás hadba vonulásával, majd egyetemi tanulmányai miatt bedöglött. Ezután jött a ZoZo, ahol a kevés lehetőségünk közül a zenei vonal izgalmasabbá tételére azt választottuk, hogy a többi zenekar veszélyesebb tagjait megpróbáltuk átcsábítani hozzánk. Így lett a billentyűs lány: szerettük volna a Vörös Keresztből a hegedűs csajt is megkaparintani, de ő nem jött. Ideig-óráig volt szaxofonosunk is (e gondolkodásmód korszerűségét, noha az akkori hazai viszonyok miatt keresztülvihetetlen volt, az a tény is bizonyítja, hogy néhány évvel korábban Angliában az Ultravox zenekar – Brian Eno gyakori közreműködésével – hasonló hangszereléssel próbálkozott, sikeresen /D. T./). A magunk értelmezésében „csúcslinkék” voltunk, míg Bőrék a 88-as csoporttal már az Oi!-problematikát feszegették 1984-től.

The Pogues: *Red Roses For Me*

The Smiths: *The Smiths*

Dead Can Dance: *Dead Can Dance*

The Psychedelic Furs: *Mirror Moves*

Test Department: *Beating The Retreat*

Coil: *Scatology*

Echo And The Bunnymen: *Ocean Rain*

The Cult: *Dreamtime*

The Cure: *The Top*

Cocteau Twins: *Treasure*

**Gallai Ferenc (Boy):** A ZoZo természetesen szintén elindult a *Ki mit tud?* selejtezőjén, de már ott agyon volt bundázva a dolog. Viszonylag termékeny időszak volt, de további terveinket betegségem megakadályozta. Visszanézve az eseményekre, ma már úgy látom, hogy Güzü (Benkő Zoltán a CPg gitárosa) volt a legelhivatottabb, ő teljesen komolyan vette azt, amit csinált, és ezért talán túl nagy árat fizetett. A többiek? Hatalmas veszteség Juhász Janó (a korszak enigmatikus alakja, kultikus figura, szenzációs sporttehetség, nyíltszívű, remek osztálytárs, padtárs, halványíthatatlan emlékü örök barát /A szerk./), aki öngyilkos lett, mivel képtelen volt elfogadni szüleit, a társadalmi helyzetük által kínáló utat. A többségről azt kell mondanom, nem élte meg ennyire szenvedélyesen a dolgokat: többnyire az aktuális divat szerinti változásokról, ide-oda vonzódásokról, csapódásokról beszélhetünk, amivel alapjában véve semmi gondom sincs (élni lehet így is). A csövesek lejáratására indult egykori cikksorozatról sem hiszem azt, hogy mindenkiben kizárólag politikai érdekek munkáltak. Néhány balek tényleg a kallódó fiatalok problémáinak megoldását tűzte ki célul, csak valószínűleg fölhasználták őket. De haladásról, a látókör szélesedéséről nem beszélhetünk, inkább helyben járásról, kiüresedésről.

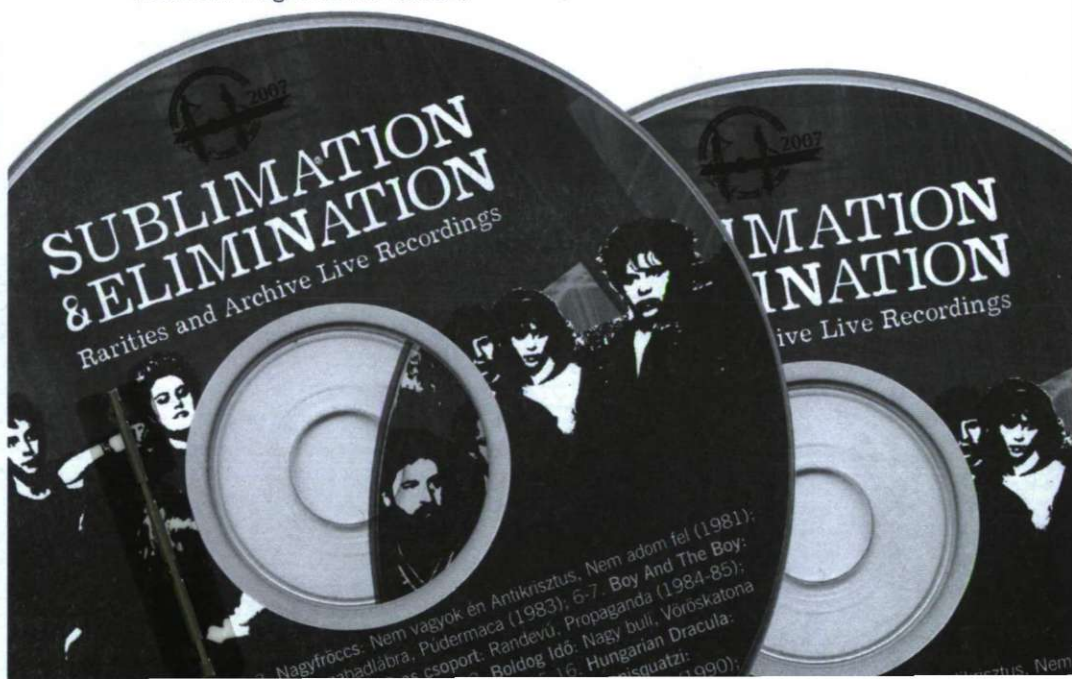
# CD melléklet megrendelhető

Szegeden: 06 70/942 83 12 Budapest: 06 20/382 98 48

## SUBLIMATION & ELIMINATION

Rarities and Archive Live Recordings

- CPg: Túlpart (1980)
- Nagyfröccs: Nem vagyok én Antikrisztus, Nem adom fel (1981)
- Zártosztály: Most engedtek szabadlábra, Púder Maca (1983)
- Boy And The Boy: Dekadencia, Rossz fiúk (1984)
- 88-as csoport: Randevű, Propaganda (1984-85)
- 88: Minden oké, Kubai nők (1989)
- Boldog Idő: Nagy buli, Vöröskatona (1985-86)
- Reficul: Nem a napos oldal (1988)
- Hungarian Dracula: The Night Is Stronger, Buszmegálló (1989)
- Koyanisquatzi: Függetem tudom, Végtelen (1989)
- Variola: Hangodat nem hallom (1990)
- Lautrec: The Unfathomable Origin, Species Falsa (1993-94)
- Metanoia: Megnevezetlen (1994)





# Tartalom

<b>A tudattalantól a magasztosig</b> . . . . .	5
Robert Garnett: Túl alantas, hogy alantas legyen . . . . .	7
Andy Medhurst: Mit is kaptam? . . . . .	15
Simon Reynolds – Joy Press: Szexuális forradalmak (nemiség, lázadás és rock'n'roll) . . . . .	22
Simon Reynolds – Joy Press: Szexuális forradalmak (Flörtölés az űrrel: abjectio a rockban) . . . . .	25
Jon Savage: Joy Division: valaki elragadja az álmokat . . . . .	34
Fenyvesi Ottó: Ex Yu rock moment . . . . .	46
Szombathy Bálint: A Laibach és a Neue Slowenische Kunst . . . . .	49
Szombathy Bálint: A halál láttamoztatói . . . . .	57
Jon Savage: Géplélek: a techno története . . . . .	64
Batta Barnabás: A zenei újrahasznosítás kora . . . . .	74

## Tetovált tabló

### Interjúk, dalszövegek, egyéb írások

(Balázs Attila, Domokos Tamás, Fenyvesi Ottó, Szombathy Bálint, Virág Zoltán fordításai) . . . . .	87
---	----

## Ritmusok és rítusok, harmóniák és energiák . . . . . 173

Bill Osgerby: „Csócsáld a ritmust a rágómon” . . . . .	175
Koko Kommandó: Az archetipikus csövigyerek-banda: Ramones . . . . .	183
Simon Reynolds: Befejezetlen forradalom . . . . .	185
Medgyes Tamás: Nick Cave: And the Ass Saw the Angel . . . . .	194
<b>Bevezetés a zajba</b> . . . . .	215
Alexei Monroe: Balkán Hardcore . . . . .	219
Brian Duguid: Az ipusztériális zene őstörténete . . . . .	227

## Anarchia az Egyesült Sivárságban

### Emlékképek, dokumentumok Szeged

#### 1980-as és 1990-es évtizedbeli rocktörténetéből

Interjúk, dalszövegek, fotók . . . . .	245
--	-----

# Fosszília

Irodalom, művészet, bölcselet  
Különszám  
(2006 VII. évfolyam 4. szám)

Válogatta és szerkesztette  
Virág Zoltán

Lapalapítók  
Domokos Tamás és Jancsák Csaba

A grafikai tervezés  
Tóth Péter munkája

Megjelenik negyedévente

Kiadja a  
JABE a Hallgatókért Kiadói Alapítvány  
Felelős kiadó: Török Márk  
Társkiadó: POMPEJI Alapítvány

Szerkesztőség címe:  
6722 Szeged, Egyetem utca 2.  
Telefon/Fax: 62/544-387  
Mobil: 70/94-28-312  
Drótposta: fossilia@freemail.hu  
Honlap: fol.hu

Támogatók

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Nemzeti Kulturális Alapprogram



SZTE BTK HÖK

A folyóirat kapható  
Országosan: az egyetemi jegyzetboltokban.  
Budapesten: Írók Boltja;  
Szegeden: Sík Sándor Könyvesbolt,  
Bálint Sándor Könyvesbolt,  
SZTE BTK, Petőfi S. sgt.-i könyvtár  
és megrendelhető a szerkesztőség címén.

Nyomda: E-Press Nyomda Kft.

ISSN 1586-0116





punk

POSTPUNK

SKA

New Wave

INDUSTRIAL

HARDCORE  
CAPITALISM

dark

NOISE WAVE

electro

TECHNO

Ara: 2000 Ft